ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ
ಹಾಗೂ
ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ



MURALI VANI

Sri B.V.K. Sastry Felicitation Volume
including his comprehensive writings

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ



Sri B.V.K. Sastry

ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಗ್ರಂಥ ದಾನಿಗಳು

ಡಾ|| ಎ.ಎಚ್. ರಾಮರಾವ್

ಮತ್ತು

ಶ್ರೀಮತಿ ಸುಧಾ ಆರ್. ರಾವ್

ರಾಮಸುಧಾ ಟ್ರಸ್ಟ್

MURALI VANI

Publication Sponsored By

Dr. A.H. Rama Rao

and

Smt. Sudha R. Rao

Rama Sudha Trust

ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಶ್ರೀ ಬಿ. ವಿ. ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ

ಹಾಗೂ

ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ

MURALI VANI

Sri B.V.K. Sastry Felicitation Volume
including his comprehensive writings

Published by
Sri B.V.K. SASTRY FELICITATION COMMITTEE
The Bangalore Gayana Samaja
K.R. Road, BANGALORE – 560 004.

Date : 11-7-1999

Cover Page Artiste : **G.O. Shivakumar**

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮಾರಾಟದಿಂದ ಬಂದ ಪೂರ್ಣ ಹಣವನ್ನು
ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ದತ್ತಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗುವುದು.

The entire sale proceeds of this publication will be utilised for creating an endowment in the name of Sri B.V.K. Sastry.

ಬೆಲೆ : ರೂ. 150

Price : Rs. 150

Printed at : SUDHINDRA, Malleswaram, Bangalore – 560 003.

ಮೊದಲ ಮಾತು

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದಾಮ ಪಂಡಿತರು. ಈ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಕೆಲವೇ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಕಲಾವಿದರ ಹಿತೈಷಿ, ಕಿರಿಯರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ.

ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಕಲೆಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಅವರು ಅವಲೋಕಿಸಿದ್ದಾರೆ - ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಗೌರವಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬೆಂಬಲ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಚಲಿಸುವ ಕಲಾವಿಶ್ವಕೋಶ' ವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂಥ ಹಿರಿಯರನ್ನು ಗೌರವಿಸುವುದು ಸಮಾಜದ ಕರ್ತವ್ಯ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ಸಮರ್ಪಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ. '**ಮುರಳಿ ವಾಣಿ** – ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಈ ಗ್ರಂಥ ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಮ್ಮಿದೆ: (1) ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಲೇಖನಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ (2) ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಅವರನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನಂದನಾ ಲೇಖನಗಳು (3) ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಡಿನ ಗಣ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು (4) ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಜೀವನದ "ಭಾವಚಿತ್ರ ಸಂಪುಟ".

(1) **ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ :** ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹಿಂದಿನ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪತ್ರಿಕೆ, ನಿಯತಕಾಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಪುಟ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡ– ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ (ಕರ್ನಾಟಕ, ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ, ಸುಗಮ, ಜಾನಪದ), ನೃತ್ಯ (ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಕಥಕ್, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ), ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ - ಕಲಾವಿದರುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಸಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಖಚಿತ ಅಂಕಿ ಅಂಶ, ಅಧಿಕೃತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ; ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಪಾತಾಳಗರಡಿ ಹಾಕಿ ತೆಗೆವ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನ; ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ಆತ್ಮೀಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು

ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಸಿಗದಂಥವು – ಅಪರೂಪವಾದಂಥವು – ಇಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ, ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವುಳ್ಳ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆದಂಥ ಲೇಖನಗಳಾದ್ದರಿಂದ, ಲೇಖನದಿಂದ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೊಂಡಿ ಇಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬರಹ. ಮೂಲ ಲೇಖನದಲ್ಲಿನ ಮುದ್ರಿತ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಿಂದ ಲೇಖನದ ವಸ್ತುವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯದೇ ಹೋಗಬಹುದು! ಆದರೆ ಲೇಖನ ಓದಿದರೆ ವಸ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುವುದು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಒಬ್ಬರೇ ವಿದ್ವಾಂಸರ, ಇಂಥ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನವೊಂದು ಗುಣ-ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ (660 ಪುಟಗಳು ಹಾಗೂ 127 ಲೇಖನಗಳು) ಇನ್ನೊಂದು ಇರುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು !

ಹೀಗೆ 'ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ' ವು ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳಗಲಿದೆ.

(2) **ಅಭಿನಂದನಾ ಲೇಖನಗಳು :** ಗ್ರಂಥದ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಅವರನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನಂದನಾ ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ರಾಜ್ಯ-ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಪತ್ರಕರ್ತರು, ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ತಾವು ಕಂಡು - ಕೇಳಿ - ಓದಿದ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಕುರಿತ ಆತ್ಮೀಯ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಈ ಅಭಿನಂದನಾ ಲೇಖನಗಳು ಬರುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಲೇಖನಗಳು ನಮ್ಮ ಗಡುವು ಮೀರಿದರೂ ಬಂದಿಲ್ಲ! ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಗಿರುವ ಬರಹಗಳಿಂದ "ಕಲಾವಿದರು - ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಕಂಡ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ." ಯ ಒಂದು ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

(3) **ರಸಾಯನ :** ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಿರಿ-ಕಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು-ವಿದುಷಿಯರು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ 'ರಸಾಯನ' – ವಿಭಾಗ ತುಂಬಿ ಬಂದಿದೆ.

ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ, ಜರಡಿ ಆಡಿ, ಸಂಕಲನ ಮಾಡಲು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತುಂಬು ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ ಮೂಡಿದ

ಶ್ರಮವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಪೂರ್ಣ ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞಪೂರ್ವಕ ವಂದನೆಗಳು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ – ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಡೆಕ್ಕನ್‌ಹೆರಾಲ್ಡ್ – ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಸುಧಾ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಬಳಗದ 'ದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ (ಮೈಸೂರು) ಲಿ.' ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಶೇಷ ವಂದನೆಗಳು. ಅಭಿನಂದನಾ ಲೇಖನ ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಬರಹಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

'ಸುಮಾರು 250 ಪುಟಗಳಾಗಬಹುದು' – ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಪುಸ್ತಕ ಎಂಟು ನೂರು ಪುಟಗಳನ್ನು ದಾಟಿದೆ ! ಈ ಬೃಹತ್ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಾಮಸುಧಾ ಚಾರಿಟಬಲ್ ಟ್ರಸ್ಟಿನವರು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ. ಎ.ಎಚ್. ರಾಮರಾವ್ ಅವರ ಔದಾರ್ಯ ಮಾತಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂಥದಲ್ಲ ! ಐದುನೂರು ರೂಪಾಯಿಯಷ್ಟಾಗುವ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಒಂದು ನೂರು ಐವತ್ತು ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ಮಾರಾಟ ಮಾಡಿ ಎನ್ನುವ ರಾಮರಾಯರ ಔದಾರ್ಯವು ಅನುಕರಣೀಯವಾದುದು. ಅವರ ನೆರವು, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ತಾಳ್ಮೆ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷತೆಗಳು, ಆದರ್ಶ ಪ್ರಾಯವಾದುದು. ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ವಂದನೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ 'ಮುರಳಿ ವಾಣಿ' – ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಆಕರ ಗ್ರಂಥ. ಇದು ಎಲ್ಲರ ಮನೆ, ಗ್ರಂಥಾಲಯ, ಸಂಶೋಧಕರು, ಚಿಂತಕರ ಚಾವಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಗುವಂತಾಗಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಎಚ್. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು
ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ

FROM THE DESK OF CHAIRMAN RECEPTION COMMITTEE

Sri B.V.K. Sastry, eminent fine arts personality of national fame, is well known for the services he has rendered in several areas such as Hindustani and Karnatic music, Dance, Drama, Painting, Sculpture, Photography, Journalism and writing.

With his writings in Deccan Herald, Prajavani, Sudha, Janapragathi, Illustrated Weekly of India and several publications, he has won the admiration of the artists and connoisseurs alike. His books are regarded as classics in their field. The prestigeous book 'Traditional Paintings of Karnataka' in English and Kannada depicts his involvement and the extent of study that precede his writing.

Promotion of Arts and its preservation has been the cause for which BVK has been working. He spares no efforts to achieve this. His services are sought after by Government, statutory and voluntary cultural organisations. He has served as a member of AIR Delhi's Main Audition Board and various committees. Sangeet Natak Akadmi utilised his services in the General Council and sub-committees. Indian Council of Cultural Relations, South Zone Cultural Centre and Central Lalitkala Akademi, Kalidas Samman Committee of Bhopal had the benefit of his services.

He was a nominee to the committees for Festival of India in Germany, International Puppet Festival, International Dance Festival and International Festival of Music held in Delhi. His services as Co-ordinator of Music and Dance Programmes, All India Cultural Festival (Dakshini) during the S.A.A.R.C. meet in Bangalore was highly appreciated and showed BVK's ability as an organiser.

As a member of various committees of State and Central Governments, he has been responsible in bringing about several policy changes and in giving a new direction for the improvement of performing arts. With his wide ranging personal contacts with the artists, he has been able to get for them due recognition and honours in deserving cases in the committees he has served.

BVK's services as a member of several national and international delegations have been noteworthy. Particular mention may be made of his visit to China in 1990 organised by Indian Council for Cultural Relations comprising famous dancers and choreographers. The team visited important cultural institutions.

Prominent among the honours and distincitons conferred on BVK are : Akashvani Annual Award, the title 'Sangeetha Kalaratna' from The Bangalore Gayana Samaja, Karnataka Government's Rajyotsava Award, TTK Award from Madras Music Academy, Karnataka Lalithakala Academy Award, Karnataka Sangeetha Natak Academy Award, Regional Critics Award of Lalithkala Akademi of Delhi and Mysore T. Chowdiah Award from Academy of Music.

Sri B.V.K. Sastry Felicitation Committee deems it a privilege to honour the multifaceted eminent personality Sri B.V.K. Sastry on his Sixty Years of dedicated and unparalled service to fine arts. This Felicitation volume has been enriched by the inclusion of comprehensive writings of BVK over this long period and will serve as the source book for valuable information. We are thankful to him for the permission.

Raja Ramanna
Chairman, Reception Committee

ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಲೇಖನ ಸಂಖ್ಯೆ	ಪರಿವಿಡಿ	ಪುಟ ಸಂಖ್ಯೆ
	ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ	

Publications of Sri B.V.K. Sastry

1. **Traditional Paintings of Karnataka** — English
jointly with Dr. S.R. Rao
with 41 Colour plates and
64 black & white plates
Published by the
Karnataka Chitrakala Parishat

2. **Traditional Paintings of Karnataka** — Kannada
mainly on murals with black and
white pictures
Published by the
Karnataka Lalithakala Academy

3. **Short Biography of Ustad Bade Gulam Ali Khan** — Kannada
in the Bharata – Bharati series
Published by the
Rastrothana Parishat, Bangalore

4. **Short Life histry of Mysore T. Chowdiah** — Kannada
Published by the
IBH Prakashana, Bangalore

5. **Bangalore Nagaratnamma Short biography** — Kannada
Published by the
IBH Prakashana, Bangalore

6. **Kaleya Gonchalu** — Kannada
Collection of articles
on Music, Dance, Paintings
Published by the Kannada
Pustaka Pradhikara
Karnataka Government, Bangalore

7. **Kannada Sahityadalli Talavadyagala Ullekha** — Kannada
Published by the
Percussive Art Centre, Bangalore

Index of the contributors for 'Abhinandana' and 'Rasayana' of 'Murali Vani'

Sri B.V.K. Sastry Felicitation Committee

Organising Committee

Chairman:
Dr. H. Narasimhaiah

Vice-Chairmen:
Dr. A.H. Rama Rao, Smt. Vimala Rangachar
Sri Bangalore K. Venkataram

Convenors:
Sri H. Kamalanath, Sri Mysore V. Subramanya,
Dr. R.V. Raghavendra

Joint Convenors:
Smt. H.S. Anasuya Kulkarni, Sri H.N. Suresh
Smt. Prathibha Prahlad

Treasurer:
Dr. Suma Sudhindra

Reception Committee

Chairman:
Dr. Raja Ramanna

Vice-Chairmen:
Smt. Maya Rao, Sri A.R. Chandrahasa Gupta,
Sri M.S. Najunda Rao, Sri S.R. Venkatachalam,
Smt. Lalitha Srinivasan, Smt. Ushachar,
Smt. T.S. Satyavathi, Sri H.V. Krishna Murthy

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅಭಿನಂದನಾ ಸಮಿತಿ

ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

1. ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ
2. ರಾಮಸುಧಾ ಚಾರಿಟಬಲ್ ಟ್ರಸ್ಟ್
3. ಲೇಖಕರು
4. ಈ ಸಮಾರಂಭಕ್ಕೆ ಆರ್ಥಿಕ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಎಲ್ಲಾ ದಾನಿಗಳಿಗೆ
5. ಶ್ರೀ ಭದ್ರಗಿರಿ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಪ್ರೈ, ಶ್ರೀ ಸುಧೀಂದ್ರ ಆಫ್‌ಸೆಟ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
6. ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್
7. ಶ್ರೀ ಜಿ.ಓ. ಶಿವಕುಮಾರ್ (ಮುಖಪುಟದ ಚಿತ್ರಕಾರ)
8. ಶ್ರೀ ರಾಜಶೇಖರ ರೆಡ್ಡಿ (ಭಾವಚಿತ್ರ)
9. ಬೆಂಗಳೂರು ಗಾಯನ ಸಮಾಜ
10. ದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ (ಮೈಸೂರು) ಪ್ರೈ. ಲಿ.
11. ಇಲ್‌ಸ್ಟ್ರೇಟೆಡ್ ವೀಕ್ಲಿ
12. ಲೇಖನ ಸಂಪಾದಿಸಲು/ಕರಡು ತಿದ್ದಲು ನೆರವಾದ ಶ್ರೀ/ಶ್ರೀಮತಿ ಟಿ.ಎಸ್. ಸತ್ಯವತಿ, ಜ್ಯೋತಿ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮನ್, ಪದ್ಮಾ ಗುರುದತ್, ಎಂ.ಎ. ಜಯರಾಮ ರಾವ್, ಟಿ.ಎಸ್. ರಂಗಸ್ವಾಮಿ

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನೆರವಾದ
ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೂ –

"ಎಂದರೋ ಮಹಾನುಭಾವುಲು, ಅಂದರಿಕಿ ವಂದನಮು"

ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ

ಜೀವನ – ಸಾಧನೆಗಳ

ಭಾವಚಿತ್ರ ಸಂಪುಟ
ಮತ್ತು
ಲೇಖನಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಂಪುಟ



BVK (sitting third from left) with classmates in the Chamarajendra Technical Institute, Mysore, 1937



BVK and G.N. Balasubramanyam, 1955.



BVK with D.V. Gundappa and L.S. Narayanaswamy Bhagawatar.



Visit of Pandit Ravishankar and Ustad Alla Rakha to BVK's residence with family members.



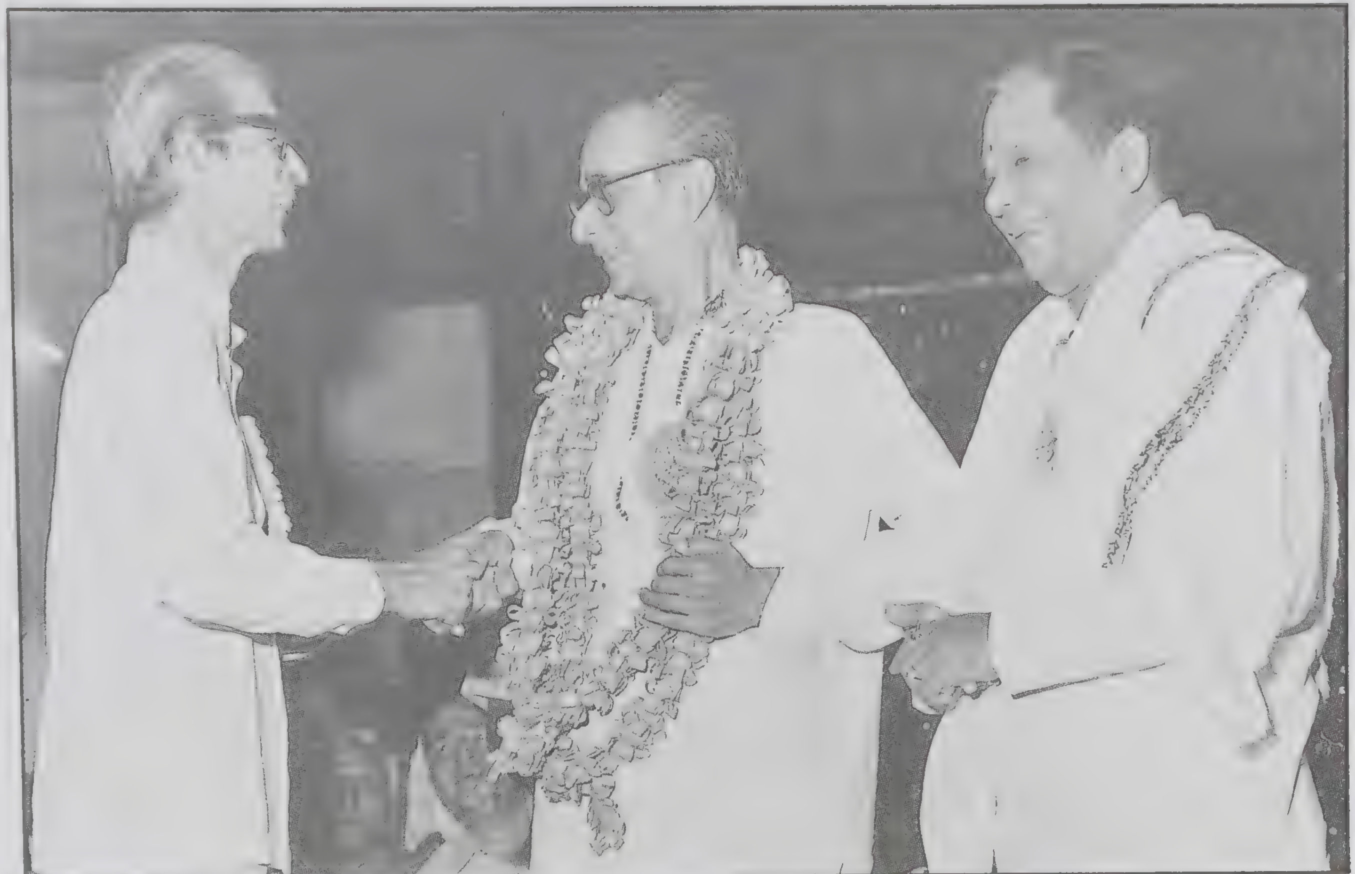
Visit of M.S. Subbulakshmi and T. Sadasivam to BVK's residence and with the family members.



BVK presenting 'Geeta Gopala' at the Madras Music Academys conference 1970. Also in the picture President of the Conference D.K. Pattammal, Dr. V. Raghavan, V. Doreswamy Iyengar and Aripirala Satyanarayanamurthy.



BVK with Vedantam Satyanarayana Sarma as Satyabhama.



BVK receiving the Sangitakalaratna title from the eminent artist Dr. K.K. Hebbar, after presiding over the 14th Annual Music Conference of the Bangalore Gayana Samaja in 1982. Also in the picture Dr. M. Balamuralikrishna.



BVK receiving the Karnataka Lalithakala Academy award at Bijapur. Also in the picture Sri Sankho Choudhury, Chairman, Central Lalitkala Akademi, New Delhi and S.M. Sali, Chairman, Karnataka State Lalithkala Academy.



BVK receiving the Regional Critics Award, Central Lalitkala Akademi, New Delhi at Madras from Dr. Haraswaroop Singh, Governor of Tamilnadu and Pondicherry. Also in the picture Dr. Avvai Natarajan, Secretary Culture, Tamilnadu.



BVK presenting a copy of the Traditional Paintings of Karnataka to President R. Venkataraman.



China tour 1990 - with Narendra Sharma, Uma Sharma, BVK and Kanak Rele on the Greatwall.



BVK with Padma Subramanyam.



BVK with G.V. Iyer and Arudra.



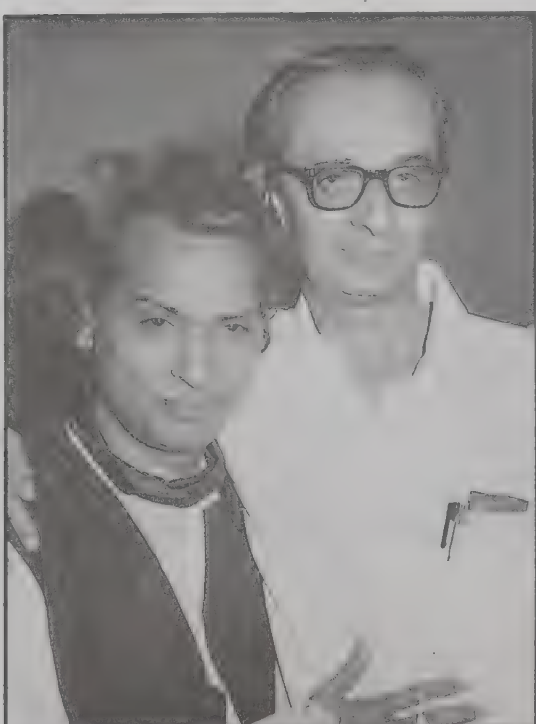
Meeting of the South Zone Culture Centre at Tiruvayyar - Members before the Tyagaraja Samadhi. L to R : V. Sethuramiah (3rd), Neyyattinkara Vasudevan, Voleti Venkateswarulu, BVK, B. Rajam Iyer, Namgiripettai Krishnan, Collector, Thanjavur District, Sheilapriya, Director Zonal Centre and Mrs. Voleti.



Presentation of Cassette by BVK to Sri Kumar, Station Director, AIR, Chennai.
Also in the picture - Sudharani Raghupathy.



BVK with Mrinalini Sarabhai and old classmate Dr. M.G. Diggavi at Darpana, Ahmedabad.



BVK with Pandit Jasraj

1. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳು

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ವೇದಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಪುರಾತನವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ -

'ಸಾಮವೇದಾದಿದಂ ಗೀತಂ ಸಂಜಗ್ರಾಹ ಪಿತಾಮಹಾಃ'

ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮನು ಏಳು ಸ್ವರಗಳುಳ್ಳ ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ, ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನೇ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ಕೇವಲ ಸಾಮವೇದದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದುದೇ? ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇಲ್ಲವೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮೂಡುವುದು ಸಹಜ.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇದು 34ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅನಧ್ಯಯನ ದಿವಸ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಸ್ವಾತಿ, ಈ ಬಿಡುಸಮಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ನೀರು ತರಲು, ನದಿಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋದ. ಅಲ್ಲಿ ತಲುಪುವ ವೇಳೆಗೆ, ಧಾರಾಕಾರವಾಗಿ ಮಳೆ ಸುರಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಒಂದು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಹೋಗಿ ನಿಂತ. ಈ ಮಳೆಯ ಹನಿಗಳು ಸುತ್ತಲಿನ ಪೊದೆಗಳ, ಮರಗಳ ಹಾಗೂ ನೀರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ತಾವರೆ ಎಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದು ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಧ್ವನಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಪಕ್ಷಿಗಳ ವಿಧವಿಧ ಧ್ವನಿ ಬೇರೆ. ಇದನ್ನೇ ಬೆರಗಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೇಳುತ್ತಾ ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಉಕ್ಕಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಧ್ವನಿಗಳು, ಆ ನಾದಗಳು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಈ ಧ್ವನಿಗಳು ಮೂಡುವಂತಹ ವಸ್ತುಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದುದು ಪುಷ್ಕರ, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೊಂದಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಕತೆಯಂತಿದ್ದರೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ, ಸಂಗೀತದ ಉಗಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇರುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರುವಂತಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಸ್ವರಗಳ ಧ್ವನಿಸಾಮ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕವು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಿದೆ.

'ಮಯೂರಸ್ಯ ಸ್ವರಂ ಷಡ್ಜಂ। ಋಷಭೋ ವೃಷಭಧ್ವನಿಃ॥
ಅಜೋವದತಿ ಗಾಂಧಾರಂ। ಕ್ರೌಂಚಂ ಕ್ವಣತಿ ಮಧ್ಯಮಂ ॥
ಪಂಚಮಂ ಕೋಕಿಲೋ ವಕ್ತಿ ಧೈವತಂ ಜಾಯತೇ ಹಯಾತ್॥
ಗಜಾನ್ನಿಷಾದಸ್ಸಂಜಾತ। ಏತೇಷು ಸ್ವರಸಂಭವಃ॥'

ಇದನ್ನೇ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. :

> 'ಬಳಿಕ ನವಿಲುಕೂಗು। ಗೂಳಿಗುಟ್ರಿ। ಅಜಧ್ವನಿ। ಕ್ರೌಂಚಸ್ವನ।
> ಕೋಗಿಲೆಯ ಹಾಡು। ಜಾತ್ಯಶ್ವದ ಹಲಹಲ ಧ್ವನಿ। ಮತ್ತಗಜ
> ಬೃಂಹಿತೆಗಳ ಪರಿಪಾಟಿಯಿಂದ, ಷಡ್ಜಾದಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಗನುಕರಣ ಧ್ವನಿಗಳು
> ಶ್ರಾವ್ಯಗಳಾಗಿರ್ಪವು॥'

ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದ ಏಳು ಸ್ವರಗಳ ಧ್ವನಿ ಏಳು ಬಗೆಯ ಪಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ ಇವೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಪುರಾತನವಾದುದು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪ್ರಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ನೆನಪುಂಟು ಮಾಡುವಂತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾನಾ ದೇಶಗಳ ನಾನಾ ಜನಾಂಗಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಉಂಟು.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾಳವ, ಘೂರ್ಜರಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಬಂಗಾಳಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಗಾಂಧಾರಿ, ಕಾನಡ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಒಂದೊಂದು ದೇಶ ಸೂಚಕವಾಗಿವೆ. ಮಾಳವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಹುಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ರಾಗವು, ಸಂಗೀತ ರಾಗಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಾಗ ಅದೇ ಹೆಸರನ್ನೇ ತಳೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಘೂರ್ಜರಿ. ಘೂರ್ಜರ ಅಥವಾ ಗುಜರಾತ್ ದೇಶದಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡ ರಾಗ. ಕಾಂಭೋಜಿ-ಕಾಂಭೋಜ ದೇಶದ್ದು, ಬಂಗಾಳಿ-ಬಂಗಾಳ ದೇಶದ್ದು, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ-ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ದೇಶದ್ದು, ಗಾಂಧಾರಿ-ಗಾಂಧಾರ ದೇಶದ್ದು, ಕಾನಡ ಮೂಲತಃ ಕರ್ಣಾಟವಿದ್ದು ಕಾನಡವಾದುದು, ಕರ್ನಾಟ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದುದು - ಹೀಗೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾವೇರಿ, ಭೈರವ, ಆಭೀರಿ ಮುಂತಾದುವು ಆಯಾ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಮಟ್ಟುಗಳು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಂತರ ಆ ಹೆಸರಿನ ರಾಗಗಳಾದುವು. ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ನದಿ, ವೇದಮೂಲದಿಂದ ಬಂದುದು ಎಂದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ತೊರೆಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿ ಸೇರಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ನದಿಯಂತೆ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಸುಮಾರು 8-9ನೇ ಶತಮಾನದ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯವರೆಗಿನ ಸಾವಿರ ವರುಷದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನಾನ್ಯ ಭೂಪಾಲನ ಭರತಭಾಷ್ಯ, ನಾರದನ ಸಂಗೀತ ಮಕರಂದ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ, ಸುಧಾಕಲಶನ ಸಂಗೀತೋಪನಿಷದ್ ಸಾರೋದ್ಧಾರ, ಕುಂಭರಾಣನ ಸಂಗೀತರಾಜ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಸ್ವರಮೇಳ ಕಲಾನಿಧಿ, ಪುಂಡರೀಕ ವಿಟ್ಠಲನ ಸದ್ರಾಗ ಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಾಲಾ, ರಾಗಮಂಜರಿ, ಸೋಮನಾಥನ ರಾಗವಿಬೋಧ, ವೇಂಕಟಮಖಿಯ ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ, ಅಹೋಬಲನ ಸಂಗೀತ ಪಾರಿಜಾತ, ಹೀಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ

ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾದ, ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ಗ್ರಾಮ, ರಾಗ, ತಾಳ, ವಾದ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ವಿವರಣೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು, ಆ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಹೇಳಿದುದನ್ನೇ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಕೇವಲ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅವರ ಕೆಲಸವು ಅಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವರ್ಣನೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವರ್ಣನೆಯು ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಆಯಾ ಕವಿಯ ಕಾಲದ, ಆತನು ನೋಡಿರಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳ ವರ್ಣನೆಯೇ. ಆದುದರಿಂದ ಆಯಾ ಶತಮಾನದ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ನಿಜ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆ ಕಾವ್ಯಗಳು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಗೀತ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತೇನಲ್ಲ.

ಸುಮಾರು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ನಾಟ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿತವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವರಗಳು ಬಹುತೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಪದದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ - ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂಚ ನೃತ್ಯಂಚ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ-ಗೀತ-ವಾದ್ಯ ಈ ಮೂರೂ ಸಂಗೀತಮೆಂಬುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ, ಅಭಿದಾನರತ್ನಮಾಲೆಯ ಕನ್ನಡವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ. ಹಾಗೆಯೇ ನೃತ್ಯಮುಮಾವಾದ್ಯಮುಮಾ ಗೀತಮಿವು ಕೂಡಿದೊಡೆ ಸಂಗೀತಮೆಂದೆನಿಕ್ಕುಂ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಂಗರಾಜ ತನ್ನ ಮಂಗಾಭಿದಾನ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ ಮುಂದೆ ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಾದ ನಾದ, ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ಗಮಕ, ರಾಗ, ತಾಳ, ವಾದ್ಯ, ಪ್ರಬಂಧ ಮುಂತಾದವುಗಳ ವರ್ಣನೆ ಬಹುತೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಪದಗಳೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಪದಗಳೂ, ಈ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಗೀತ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಬಹುಪಾಲು ನಾಟ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದಂತಿದ್ದರೂ, ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ್ದೇ ಅನೇಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿರುತ್ತವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ರಾಗಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ರಾಗವು ಅದರ ಜೀವಾಳವೂ ಹೌದು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ, ಅವುಗಳ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವು ರಾಗವೆನ್ನಬಹುದು. ರಾಗ ಶಬ್ದವು ಸುಮಾರು 8-9 ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪದವು ಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವುದು ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿ -

ಯೋ ಸೌ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷಸ್ತು ಸ್ವರವರ್ಣ ವಿಭೂಷಿತಃ
ರಂಜಕೋ ಜನ ಚಿತ್ತಾನಾಂ ಸರಾಗಃ ಕಥಿತೇ ಬುಧೈಃ

ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಮತಂಗ- ಅಂದರೆ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ವರ್ಣದಿಂದ ಬೆಳಗಿ ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವ ಧ್ವನಿ ವಿಶೇಷ. ಅದನ್ನು ರಾಗವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯ ನಾನಾ ಛಾಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಜೋಡಣೆಗಳಿಂದ ಬೆಳುಗುತ್ತಾ ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಉಲ್ಲಾಸ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಧ್ವನಿವಿಶೇಷ ರಾಗ. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಗಾನಕ್ರಿಯೆ. ಸ್ವರಗಳು ಏರುವುದು, ಇಳಿವುದು ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಬೆರೆವಂತಹುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸರಳವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಏಳು ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಏಳು ಬಣ್ಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸೋಣ. ಬಣ್ಣಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಹದವಾದ ಮಿಲನದಿಂದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳ ಬಗೆಬಗೆಯ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹದವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಹಿತವಾಗಿ ಬೆರೆತು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ನಾದಚಿತ್ರವೇ ರಾಗ. ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಧವಿಧ ಛಾಯೆ ಇರುವುದು ಸಹಜ. ಈ ನಾದಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಏಳೂ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ರಚಿಸಿದಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಐದು ಬಣ್ಣ, ಆರು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಮಾಡಿದಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ನಾದಚಿತ್ರಗಳು ವೈವಿಧ್ಯವು ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿದವರ ಕಲ್ಪನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಹೆಸರಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮತಂಗನ ರಾಗವಿವರಣೆಯ ಶ್ಲೋಕದ ಅರ್ಥ.

ಆದರೆ ಮತಂಗನು ರಾಗ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದೆಯೇ, ಈ ರಾಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿರಬಹುದು. ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

ರಾಗವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಮೂಲವಸ್ತು ಸ್ವರ. ಅವುಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ರಾಗ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು. ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿಯಿಂದ ರಚನೆಯಾಗುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿ ಮಟ್ಟುಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಅವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಂತಹವು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು-ಗ್ರಾಮ, ಮೂರ್ಛನ, ಜಾತಿ ಮುಂತಾದ ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ರಾಗದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಅನೇಕವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು, ರಾಗಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋದವು. ಸಾವೇರಿ, ಆಭೇರಿ, ಮುಂತಾದುವು ಮೂಲತಃ ಒಂದೊಂದು ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರು ಮಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತಹವು. ಮುಂದೆ ಜ್ಞಾನಸ್ಥರು ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ರಾಗದ ರೂಪ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ರಾಗಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳು ಯಾವ ಬುಡಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಂದವೋ ಅದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವು.

ಹೀಗೆ ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ, ಅವುಗಳ ನಾದ-ರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಆಗ ಅವುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅವಶ್ಯಕವಾಯಿತು. ಈ ವಿಧಾನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗೀತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ, ಭಿನ್ನಕ, ಗೌಡಿಕ, ರಾಗಗೀತಿ, ಸಾಧಾರಣ, ಭಾಷಾ, ವಿಭಾಷಾ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಇದು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ, ರಾಗಾಂಗ, ಭಾಷಾಂಗ, ಕ್ರಿಯಾಂಗ, ಉಪಾಂಗ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಮುಂದೆ ಮೇಳಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ-ಜನಕ ಮತ್ತು ಜನ್ಯ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ರಾಗ, ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವ ರಾಗಗಳು ಜನ್ಯರಾಗಗಳು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಕ ಮತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೆ ರೂಪಸಾದೃಶ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ರಾಗಪರಿವಾರ ಪದ್ಧತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ರಾಗ. ಅದಕ್ಕೆ ಪತ್ನಿಯರಂತೆ ತಲಾ ಮೂರರಿಂದ ಆರರವರೆಗೆ ರಾಗಿಣಿಗಳು. ಮುಂದೆ ಇದು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಾ ಈ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಯರಿಗೆ ಪುತ್ರರು, ಸೊಸೆಯರು ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತತೆ ಇಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಮತ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ರಾಗವಾದುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮತದಲ್ಲಿ ರಾಗಿಣಿ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿ-ಪುತ್ರ ರಾಗಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಸಾದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಗೊಂದಲಮಯ ಸ್ಥಿತಿ. ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ರಾಗ ಪರಿವಾರ ಪದ್ಧತಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಅಥವಾ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಗೊಂದಲಮಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಈಗ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಥಾಟ್ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಗೆ ತರಲಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಇವೆರಡರಿಂದಲೂ ಬೇರೆಯಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಅದು ಬತ್ತೀಸರಾಗ ಪದ್ಧತಿ. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಾನು ಕಂಡ ಒಂದೆರಡು ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಒಂದೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ನಾದರೂಪವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದೊಂದೂ ರಾಗಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷ ಗುಣವುಂಟು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ- ಮಧ್ಯಮಾದಿ. ಇಂದಿನ ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ರಾಗ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತಗೋಷ್ಠಿಗಳು ಈ ರಾಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1235ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಮಲಭವನ ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆದಿರಾಗವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. 'ಕಿನ್ನರಂ ತನ್ನ ಸೊಳಹೆ ಎಂಬ ವಾಸಮಂ' ಕೊಂಡು 'ಹೆಲ್ಲಣೆಯಂ ಸುದ್ದಮಾಗಿ ಪುಂಕಿಸಿ, ಬಿಂಕಂಬಡೆಯೆ ಮುಹಜಾಳೆಯುವಂ ಮಾಡಿ ರೂಢಿವಡೆದ ಮಧ್ಯಮಾದಿ ಎಂಬ ಆದಿರಾಗಮಂ ರೂಪುಗೊಳಿಪುದುಂ' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಮಧ್ಯಮಾದಿ ರಾಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ರಾಗವು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲು ಬಹು ಪ್ರಶಸ್ತವಾದುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ತಂಜಾವೂರು ರಾಜ ತುಳಜಾಜಿಯ ಸಂಗೀತ ಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರಾಗವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ಮುರಲ್ಯಾಂ ದೃಶ್ಯತೋಧಿಕಾ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಮೇಲೆಯೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದುದು. ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ಅಂದರೆ ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ಅಥವಾ ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ್ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಮಳೆ ಬರಿಸುತ್ತವೆ, ದೀಪಕರಾಗ ಹಾಡಿದರೆ ಬೆಂಕಿ ಹೊತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಭರತೇಶ ವೈಭವದ ಒಂದು ಸಾಲು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಿದೆ.

'ಗುಂಡಾಕ್ರಿಗೆ ಶಿಲೆ ಪೊಸರುವುದು ಘನವೇ?' ಇದು ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾರಾಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು. ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಕುಂಡಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲನ್ನು ಕರಗಿಸುವ ಗುಣ ಇದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬಹು ಹಳೆಯದು. ಇದರಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗ- ಹಿಂದೋಳ. ಇದು ಕರಗಿಸುವುದು ಕಲ್ಲನ್ನಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರ ಹೃದಯವನ್ನು. ಇದೂ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನರಾಗ. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಇದರ ಗುಣವಿಶೇಷವನ್ನು ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ಲೀಲಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ–

'ಈ ರಾಗಮಾರ್ಗಂ ಹಿಂದೋಳರಾಗಾಂಗಸಂಭವಮಪ್ಪ ದೇಶೀ ಹಿಂದೋಳಮಿದು ಶೃಂಗಾರಯುಕ್ತಮಪ್ಪುದರಿಂ ಶೃಂಗಾರಕಾರಾಗ್ರಹನಪ್ಪ ನಿನಗೆ ಕೇಳಲ್ತಕ್ಕುದು.'

ಸಂದರ್ಭವಿಷ್ಟೇ- ರೂಪಕಂದರ್ಪನೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯನಾದ ಮಕರಂದನೂ ವೇಶ್ಯೆಯರ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ನವಿರಾದ ಸಂಗೀತಧ್ವನಿಯನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದು

ಮೋಹಕರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಹೇಳಿರುವ ಗುಣ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಹಿಂದೋಳ ರಾಗವು ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಎಂದು ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೋಳವಿದು ಶೃಂಗಾರಯುಕ್ತ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದುದು. ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೋಳ ರಾಗಕ್ಕೂ ಶೃಂಗಾರರಸಕ್ಕೂ ಗಂಟು ಹಾಕಿದ ಸಂದರ್ಭ ನನಗೆ ನೆನಪಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರಾಗವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ಮೋಹಗೊಳಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭ. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಗ-ಮಾಳವಶ್ರೀ. ಇಂದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ರಾಗವು ಹೇಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿತೆಂಬ ಪ್ರಸಂಗವು ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಯಶೋಧರನ ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ. ಅವಳು ಒಳ್ಳೆಯ ರೂಪಸಂಪನ್ನೆ, ಗುಣಶೀಲೆ. ಒಮ್ಮೆ ದಂಪತಿಗಳು ಸಜ್ಜೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ. ಎಲ್ಲೆಡೆ ನಿಶ್ಶಬ್ದ. ಅರಮನೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಆನೆಯ ಲಾಯ. ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದನಿ ಧೂಪದಂತೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಇಂಪು ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸಿತು. ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯಲು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ - *ಗಹಗಹಿಕೆ ವಡೆದ ಪಹಣೆಯ ಸುಹಾಹೆ ಝಂಪೆಯದೊಳವರೆ ರಾಯದೊಳಂ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ ಬಯ್ಲಿಕೆ ಮುಹಜಾಳೆಯದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿವಡೆದುದು ರಾಗಂ* - ಅಂದರೆ ಅತ್ಯಾನಂದದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ ಬೆಡಗಿನ ಮೃದುದನಿ ಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ (ದೇಶೀತಾಳ) ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅದು ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ನರ್ತನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೃತಕ ನೆಗೆತದಲ್ಲಿ ಆ ರಾಗವು ರೂಪು ಪಡೆಯಿತು. ಅದೇ ಮಾಳವಶ್ರೀಯೆಂಬ ದೇಶೀರಾಗ. ಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗಿನ ದೀಪಜ್ವಾಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶ ಪಡೆದಂತೆ ಈ ರಾಗವು ರಂಗಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇಷ್ಟು ಮಧುರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವನು ಆ ಆನೆಯ ಮಾವುತ. ಕಾಷ್ಠಾಂಗಾರ. ಅಮೃತಮತಿಯ ಮನಸ್ಸು ಕದಡಿಹೋಯಿತು. ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಬೆಳಗಾಗುವುದು ಎಂಬುದೇ ಚಿಂತೆ.

ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯನ್ನು "ಅದಾರು ಅಷ್ಟು ಮಧುರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವವರು, ನೋಡಿಬಾ" ಎಂದು ಕಳುಹಿಸಿದಳು. ಗೆಳತಿ ಆನೆಯ ಲಾಯದ ಬಳಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಡುವವನನ್ನು ದೂರದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಒಡನೆ ವಾಕರಿಕೆ ಬರುವ ಹಾಗಾಯಿತು. "ಅಯ್ಯೋ ಅನುಪಮ ಸುಂದರಿ ಅಮೃತಮತಿ ಎಲ್ಲಿ? ಈ ಅಸಹ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಷ್ಟಾವಕ್ರ ಎಲ್ಲಿ?" ಎಂದುಕೊಂಡು ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಂದು ನೋಡಿದರೆ ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಆ ಹಾಡಿದವನದೇ ಚಿಂತೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಗೆಳತಿ "ಇದೇನು ಹುಚ್ಚು ನಿನಗೆ. ಅವನು ಹೇಗಿದಾನೆ ಬಲ್ಲೆಯಾ, ಕೇಳು" ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಅವನ ತಲೆ ಕೂದಲು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತುಹೋಗಿದೆ. ಹಣೆ ಹೊಂಡ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಕಣ್ಣು ಕೊಳೆತುಹೋಗಿದೆ. ಬಾಯಿ ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿತಿದೆ. ಮೂಗು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿದೆ. ಮುರುಟಿದ ಕಿವಿ, ಬಿರಿದ ಹಲ್ಲು. ಕೊರಳು ಕುಗ್ಗಿದೆ. ಎದೆ ಒಳಗೆ ಹೋಗಿ ಬೆನ್ನು ಬಾಗಿದೆ. ಹೊಟ್ಟೆ ಬಾತುಕೊಂಡಿದೆ. ಚರ್ಮ

ಕರೆತುಂಬಿದಂತಿಹುದು. ದೇಹದಿಂದ ಹಳೆ ಹೊಂಡದಿಂದ ಬರೋ ಅಂತಹ ವಾಸನೆ. ಮುದಿಕರಡಿಯ ಚರ್ಮದಂತೆ ಕಪ್ಪು, ಒಣಗಿಹೋಗಿದೆ. ಶರೀರ ವಕ್ರವಾದ ಮರದ ಕೊರಡಿನಂತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೈರಿಸುತ್ತೀಯೋ" ಎಂದಳು. ಆದರೆ ಮಾಳವಶ್ರೀರಾಗದ ಮಧುರವಾದ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಮೃತಮತಿಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇದಾವುದೂ ಹಿಡಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. "ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪು ಅಂತ ಹೇಳುತಿದೀಯ, ಆದರೆ ಕಸ್ತೂರಿ ಬಣ್ಣ ಏನು? ಕಪ್ಪಲ್ಲವೇ? ವಕ್ರವಾದ ಮರದ ಕೊರಡಿನಂತೆ ಅಂತ ಹೇಳುತ್ತೀಯೆ. ಆದರೆ ಗಂಟು ಗಂಟು ಎಂದು ಗಂಧದ ಮರವನ್ನು ಬಿಸಾಕ್ತಾರೆಯೇ? ಬಾಗಿದ ಬೆನ್ನು ಡೊಂಕು ಎನ್ನುತ್ತಿದೀಯೆ. ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲೇನು? ಡೊಂಕಲ್ಲವೇ? ಮೆಚ್ಚಿನವರ ಮೈಯಲ್ಲಿ ದೋಷವಿದ್ದರೆ ಅದೇ ಅವರ ಮೇಲ್ಮೆ. ಮನಸ್ಸು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲಿ? ಅವನೇ ಕುಲದೈವ. ಕಾಮದೇವ, ಇಂದ್ರ, ಚಂದ್ರ" ಎಂದಳು. ಗೆಳತಿ ಎಷ್ಟೋ ಬುದ್ಧಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ನೋಡಿದಳು. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಜನ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ "ಬೇವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಕಾಗೆಗೆ ಮಾವು ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾದೀತೇ" ಎಂದುಕೊಂಡು ಸುಮ್ಮನಾದಳು.

ಅನಂತರ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಅಮೃತಮತಿ ಆನೆಯ ಲಾಯದ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಾಷ್ಟಾಂಗಾರನಿಗೆ ಉಪಚರಿಸಿ ಅವನ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಿ ಪುಳಕಿತಳಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಳು. ಕೊನೆಗೆ ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿತು. ಈ ರೀತಿ ಬಹು ದಿನಗಳು ನಡೆದುವು. ಒಂದು ದಿನ ರಾಜ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಬಹಳ ನಿದ್ದೆ. ಎಂದಿನಂತೆ ಬೇಗ ಏಳಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅರೆನಿದ್ದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಲಗಿದ್ದಾಗ ಅಮೃತಮತಿಯು ಮೆಲ್ಲನೆ ಎದ್ದು ಯಶೋಧರನ ಕಡೆಗೇ ತಿರುಗಿ ತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಹೊರಟಳು. ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳ ನಂತರ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಎಚ್ಚರವಾಗಿ ಅಮೃತಮತಿ ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಳೋ ನೋಡಬೇಕೆಂದು, ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವಳಿಗೆ ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದನು. ಅಮೃತಮತಿಯು ಬೇಗಬೇಗ ನಡೆದು ಆನೆಯ ಲಾಯದ ಬಳಿಗೆ ಬಂದಳು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಷ್ಟಾಂಗಾರ ಬಹು ಕೋಪದಿಂದ ಇದ್ದ. ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾ ಅಮೃತಮತಿಯ ಮೇಲೆ ಕೂಗಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಅವಳು ತಂದ ಗಂಧ, ಹೂಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟ ತಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕೋಪದಿಂದ ಬಿಸುಡಿದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವಳ ಮುಂದಲೆ ಹಿಡಿದು ಎಳೆದಾಡಿ ಆನೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಚರ್ಮದ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒದ್ದ. ಅವಳು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಹೊರಳಾಡಿದಳು. "ದಯವಿಟ್ಟು ಕ್ಷಮಿಸು ತಪ್ಪಾಯಿತು, ಮುಂಚೆಯೇ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಗಂಡ ಪಾಪಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ. ದಯವಿಟ್ಟು ಕೋಪಿಸಬೇಡ. ನೀನು ತ್ಯಜಿಸಿದರೆ ನಾನು ಸಾಯುವೆ" ಎಂದು ಆರ್ತನಾದ ಮಾಡತೊಡಗಿದಳು. ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಯಶೋಧರನಿಗೆ ಕೋಪ ಉಕ್ಕಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಖಡ್ಗವನ್ನು ಎಳೆದು ಕಾಷ್ಟಾಂಗಾರನನ್ನು ತುಂಡರಿಸಲು ಮುಂದೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಲು ಅಣಿಯಾದ. ಆದರೆ ಈ ಪವಿತ್ರ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಕುನ್ನಿಯಂತಹವನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ ಎಂದು ಚಿಂತಿಸಿ, ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಅಮೃತಮತಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಮಾಳವಶ್ರೀ ಎಂತಹ ಮೋಹಕ ಗುಣ ಉಳ್ಳದು ಎಂಬ ಅಂಶ ಈ ಕತೆಯಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಹೇಳುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಂಗ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಬಹು ಕೃಷಿ ಮಾಡಿ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ರಾಗ ಅವರ ಆಸ್ತಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ. ಆಪತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಅಡವಿಟ್ಟು ಸಾಲ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಕತೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಅಂತಹುದೇ ಈ ಪ್ರಸಂಗ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಗ-ರಾಮಕ್ರಿಯೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಪಂತುವರಾಳಿ ಅಥವಾ ಕಾಮವರ್ಧನಿ ರಾಗವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹುದು.

ಬಸವಣ್ಣನವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಶಿವಶರಣ-ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ. ಬಹುರೂಪಿ ಎಂದರೆ ನಾನಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಹು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕ ಅಥವಾ ನಟ. ಅಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ನಟ-ಬಹುರೂಪಿ ಚೌಡಯ್ಯ. ಜೊತೆಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಗಾಯಕನೂ ಹೌದು. ಚೌಡಯ್ಯ ರೇಕಳಿಗೆ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದವ. ಮುಂದೆ ರೇಕನಾಥಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆದು ನಾಟ್ಯವನ್ನೇ ಕಾಯಕವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಗಳಿಸಿದ ಹಣವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಶಿವಭಕ್ತರ ದಾಸೋಹಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಒಮ್ಮೆ ಈ ದಾಸೋಹವನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಆಸೆಪಟ್ಟ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಹಣವಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಂದಲಾದರೂ ತಂದು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ. ಆದರೆ ಕೊಡುವವರಾರು? ಏನಾದರೂ ಒತ್ತೆಯಿಟ್ಟಾದರೂ ಹಣ ತರಬೇಕೆಂದು ಚಿಂತಿಸಿದ. ಆದರೆ ಬರಿಗೈಯ ಈ ಬಹುರೂಪಿಯ ಬಳಿ ಅಂತಹ ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತು ಏನಿದ್ದೀತು? ಇದೇ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಚೌಡಯ್ಯನಿಗೆ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಒಂದು ಯೋಚನೆ ಹೊಳೆಯಿತು. ಅದು-ಅವನ ಬಳಿಯೇ ಇದ್ದ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ. ಅದು-ರಾಮಕ್ರಿಯಾ ರಾಗ. ಚೌಡಯ್ಯನಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವವರು ಯಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಏನೂ ತೋರದೆ ತನ್ನ ಪೋಷಕನಾಗಿದ್ದ ಕೋಟಗಿರಿಯ ಅರಸನ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ಬೇಡಿದ. ದಾಸೋಹದ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಹತ್ತು ಸಾವಿರ ಹೊನ್ನನ್ನು ಸಾಲವಾಗಿ ಕೊಡಿ ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ. ಹಾಗೆಯೆ ಈ ಸಾಲವನ್ನು ಮೂರು ವರುಷದಲ್ಲಿ ತೀರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡರಷ್ಟು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದೂ ಮಾತು ಕೊಟ್ಟ. ಆದರೆ ಅರಸನು-"ಹಣ ಕೊಡುವುದೇನೋ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಹಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಒತ್ತೆ ಇಡಬೇಕಲ್ಲ. ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತುಗಳೇನಿವೆ"? ಎಂದು ಕೇಳಿದ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಚೌಡಯ್ಯನು-"ಸ್ವಾಮಿ, ಶರಣರ ಬಳಿ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವ ವಸ್ತುಗಳೇನಿದ್ದಾವು? ನನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸೊತ್ತು ಒಂದೇ. ಅದು ರಾಮಕ್ರಿಯಾ ರಾಗ. ಅದನ್ನೇ ಬೇಕಾದರೆ ಒತ್ತೆ ಇಡುತ್ತೇನೆ" ಎಂದನು.

ಅರಸನು ಸ್ವಲ್ಪ ಚಿಂತಿಸಿ-"ಹಾಗಾದರೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡು. ಆಮೇಲೆ ಹಣ ಕೊಡುವುದೇ ಬಿಡುವುದೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದನು. ಚೌಡಯ್ಯ ರಾಮಕ್ರಿಯಾರಾಗವನ್ನು ಹಾಡತೊಡಗಿದ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮುಂದೆ ಬಹು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಆವೇಶ ಬಂದಂತೆ ಹಾಡಿದ. ಅರಸನು ಮುಗ್ಧನಾದ. ಬಹು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಹತ್ತು ಸಾವಿರ ಹೊನ್ನನ್ನು ಚೌಡಯ್ಯನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟನು. ಅಂದಿನಿಂದ ಚೌಡಯ್ಯನು ರಾಮಕ್ರಿಯಾ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುವುದನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ.

ವಾದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಇದ್ದರೂ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾದ್ಯಗಳ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಾದ ತತ, ಆನದ್ಧ, ಘನ, ಮತ್ತು ಸುಷಿರ ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಯ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಅವುಗಳ ವಾದನತಂತ್ರ, ಮತ್ತು ಅದರ ವೈಖರಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವಿವರಣೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಾದ್ಯಗಳು ಇಂದು ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣವೆಂತಹುದು? ಇದನ್ನು ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ ತಮ್ಮ ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ತಂತ್ರಿಯಂ ಕಟ್ಟಿ ಬಾಜಿಸುವ ವೀಣಾಧಿಕವೇ ತತವೆನಿಸುವುದು
ಚರ್ಮವಂ ಕಟ್ಟಿ ಬಾಜಿಸುವ ಆವುಜವೇ ಮೊದಲಾದವೇ
ಆನದ್ಧವೆನಿಸುವುದು
ಊದಿ ಬಾಜಿಸುವ ವಾಸ ಮೊದಲಾದವೇ ಸುಷಿರವೆನಿಸುವುದು
ಕಂಚಿನ ತಾಳಾಧಿಕವೇ ಘನವೆನಿಸುವುದು॥

ಇದರಂತೆ ತಂತಿ ಕಟ್ಟಿ ಬಾರಿಸುವ ವಾದ್ಯಗಳೆಲ್ಲಾ ತತ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟು ವೀಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪ್ರಭೇದ ಒಂದರಿಂದ ನೂರು ತಂತಿಯವರೆಗೂ ಇದ್ದ ವೀಣೆಗಳಿದ್ದುವು. ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಬೆರಳ ಮೀಟಿನಿಂದ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ. ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಕೊಂಬು ಅಥವಾ ಮರ, ಲೋಹದ ಚೂರಿನಿಂದ ಮೀಟಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ. ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಕಮಾನಿನಿಂದ ಮೀಟಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಂತಹವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ವೀಣೆಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು.

ಅಂತರ್ವೀಣೆ	ಅನಾವಿದ್ಧೆ	ಅಂಬರವೀಣೆ
ಅರ್ಧನಾರೀ	ಆಕಾಶ	ಆಲಾಪಿನಿ
ಕಚ್ಛಪಿ	ಕಾಶ್ಯಪ	ಕಿನ್ನರಿ
ಕುಬ್ಜಿಕೆ	ಕೂರ್ಮಿ	ಕೈಲಾಸ

ಗಜ	ಗೌರೀ	ಘೋಷವತಿ
ಚಿತ್ರಘೋಷಾವಳಿ	ಚಿತ್ರ	ಜ್ಯೇಷ್ಠೆ
ತುಂಬುರು	ಧಾರವಿ	ದ್ರುಹಿಣ
ನಕುಲೋಷ್ಠಿ	ಪರಿವಾದಿನಿ	ಪಿನಾಕ
ಪೆಬ್ಬೀಣೆ	ಬ್ರಹ್ಮ	ಮಹತಿ
ಮೊಲ್ಲೆಯ	ರಾವಣಹಸ್ತ	ರುದ್ರ
ವಲ್ಲಕಿ	ವಿಜಯೆ	ವಿಪಂಚಿ
ಶತತಂತ್ರೀ	ಶಾರೀರೀ	ಸರವೀಣೆ
ಸಾರಂಗ	ಸ್ವಯಂಭು	ಹಸ್ತಿಕಾಚ್ಛೆ
ಹಾಗೂ ದಂಡಿಗೆ.		

ಹೀಗೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ 40 ವೀಣೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದೆ ಮಾಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ವೀಣೆ ಒಂದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ರಾಜವಾದ್ಯದಂತೆ ಗೌರವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಾದನದ ವೈಖರಿ, ಅದರಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವ ಮೋಹಕವಾದ ರಾಗಧಾರೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ವೀಣೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸ್ವಯಂವರ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸೀತೆಯ ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಶಿವಧನುಸ್ಸು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ-ವೀಣೆಯೂ ಒಂದು ಸ್ವಯಂವರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತ್ತು.

ಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭವು ಹೀಗಿದೆ :

ರಾಜಪುರಿ ಎಂಬ ಪಟ್ಟಣ-ಗಾಂಧಾರದೇಶದ ರಾಜಧಾನಿ. ರಾಜ - ಗರುಡದೇವ. ಅವನ ರಾಣಿ - ಧಾರಿಣಿ. ಅವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮಗಳು ಹೆಸರು-ಗಂಧರ್ವದತ್ತೆ. ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ಅಂದಿನ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಶಿಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರಾಪ್ತವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಅವಳ ಮದುವೆಯ ಬಗೆಗೆ ಗರುಡದೇವನು ಚಿಂತಿಸಿದ. ಅಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಮದುವೆ ಸ್ವಯಂವರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಯಾವರೀತಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ರಾಜ ಜ್ಯೋತಿಷಿ - ವೀಣಾವಾದನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಗೆದ್ದವನನ್ನು ರಾಜಕುಮಾರಿ ವರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವಳ ಜೀವಕ್ಕೆ ಅಪಾಯ ಎಂದನು.

ಅದರಂತೆ ಗರುಡದೇವನು ಸ್ವಯಂವರ ಮಂಟಪವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಎಲ್ಲಾ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸ್ವಯಂವರದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನೂ ಅದರ ನಿಯಮವನ್ನೂ ಸಾರಿಸಿದ. ಸ್ವಯಂವರ ದಿನವೂ ಬಂದಿತು. ವೈಭವದಿಂದ ಅಲಂಕಾರಮಾಡಿದ್ದ ಸ್ವಯಂವರ ಮಂಟಪವೂ

ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ತಂದಿಡಲಾಯಿತು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಜೀವಂಧರನೂ 500 ಗೆಳೆಯರೊಂದಿಗೆ ಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಬಂದನು. ಮಂಗಳವಾದ್ಯಗಳು ಮೊಳಗಿದುವು. ಸರ್ವಾಲಂಕಾರ ಭೂಷಿತೆ ಗಂಧರ್ವದತ್ತೆ, ಮಂಟಪದೊಳಗೆ ಅಡಿಯಿಟ್ಟಳು. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮಾಲೆ ಹಿಡಿದಿದಾಳೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಸ್ತಂಭೀಭೂತರಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿರಲು ಅವಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಳೆ. ಮೆಲ್ಲನೆ ಅಡಿಯಿಡುತ್ತಾ ಜೀವಂಧರನ ಮುಂದೆ ಬಂದಾಗ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಅವನನ್ನೇ ನೋಡಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಆದ ಮೇಲೆ, ಸ್ವಯಂವರದ ನಿಯಮಗಳ ಘೋಷಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಾಜನು ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ವೀಣಾವಾದನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಘೋಷವತಿ ವೀಣೆಯನ್ನು ತಂದು ಮಂಟಪದ ಮಧ್ಯೆ ಇಟ್ಟು ಪೂಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ:

ಒಂದು ಸುತ್ತು ಬಳಸಿ ಪುನಃ ಬಾಗಿಲು ಬಳಿ ಬಂದು ನಿಂತ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ, ಸಖಿಯರು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನಾಗಿ ತೋರುತ್ತಾರೆ: "ನೂತನೋತ್ಪಲ ನೇತ್ರೆ" ನೋಡು ಈತ ಕೇರಳದ ರಾಜಕುಮಾರ, ಅವನು ಪಾಂಡ್ಯದವ, ಮುಂದಿನವ ಸಿಂಹಳದಿಂದ ಬಂದವ, ಆಕಡೆ ಮಗಧದೇಶದವ ಎಂದು ಹೀಗೆಯೇ ಕೋಸಲ, ನೈಷಧ, ಕರ್ಣಾಟ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಕರಹಾಟ, ಗುರ್ಜರ, ಕಳಿಂಗ, ಲಾಟ, ಆಂಧ್ರ, ಮರಾಟ, ನೇಪಾಳ, ಗಾಂಧಾರ, ಚೋಳ, ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ದೇಶದ ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಪರ್ಧೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ರಾಜಕುಮಾರರು, ಮಂಟಪದೊಳಗಿದ್ದ ವೀಣೆಗಳೆಡೆಗೆ ನುಗ್ಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ವಿಪಂಚಿ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವಸರವಸರವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರಲು, ಸಖೀವೃಂದ ನಗುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು ನಾಚಿಕೊಂಡು ಹೊರಹೊರಟರು.

ಇವರು ಹೊರಡಲು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ ಬಂದ. ಬಹುಶಃ ಅವನು ವೀಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲವೇನೋ. ವಾದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ಹಿಡಿದು ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕಳೆಯ ಕಡ್ಡಿಗಳು" ಅಂದರೆ ಬಹುಶಃ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕಮಾಡಿದ್ದ ಲೋಹದ ಸಾರಿಕಾ ಅಥವಾ ಮೇಳಗಳು ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಅವನು ಕೋಪಗೊಂಡು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಿಸಾಕಿದ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಹೆಂಗಸರು ಹೋ ಎಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿ ನಗುತ್ತಾರೆ. ಮುಖಭಂಗವಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಹೀಗೆಯೇ ಈ ರಾಜಕುಮಾರರು ಕೋತಿಗಳು ತೆಂಗಿನಮರಕ್ಕೆ ಮುತ್ತಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ, ಈ ವೀಣೆಗಳಿಗೆ ಮುತ್ತಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸಲಾಗದೆ ಮುಖಭಂಗವಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ವಿಸ್ಮಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಜೀವಂಧರ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎದ್ದ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಅವನ ಜೊತೆಗಾರರು "ಅಯ್ಯಾ ನಮಗೆ ಇದರ ಗೊಡವೆ ಏಕೆ? ನಾವು ಚಿನ್ನ ಬೆಳ್ಳಿ ಮುತ್ತು, ವಜ್ರ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಗುಣವನ್ನು ತಿಳಿದವರು, ಅನ್ನ,

ಕುದುರೆ, ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥರು. ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆ ಉಳ್ಳವರು. ಅದು ಬಿಟ್ಟು ಈ ವೀಣೆ ವ್ಯವಹಾರ ನಮಗ್ಯಾಕೆ. ನಮಗೆ ಅದು ಸಲ್ಲದು" ಎಂದು ತಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೀವಂಧರ ವರ್ಣಿಕಶ್ರೇಷ್ಠ ಶ್ರೀದತ್ತನ ಸಾಕುಮಗ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಇವನನ್ನು ನೋಡಿ, ನಗುತ್ತಾ ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡು "ನಿಮ್ಮಗಳ ಅಭಿಮಾನಬಲದಿಂದ ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಜಯಗಳಿಸಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಕರೆತರುವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹಸನ್ಮುಖದಿಂದ ವೀಣಾಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಅಡಿಯಿಟ್ಟ ಜೀವಂಧರ. ಬಂದು ಮೊದಲು ಅರ್ಹಂತನಿಗೆ ನಮಿಸಿ, ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಅನಂತರ ಇದರಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಿಯ ದೋಷವಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಿಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ತಾನ ನುಡಿಸಿದರೆ ಬಲವಿಲ್ಲ - ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ವಿಪಂಚಿ ವೀಣೆಯನ್ನೂ ಮೂಲೆಗೆ ತಳ್ಳಿ ಘೋಷವತಿ ವೀಣೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅದರೆಡೆಗೆ ಬಂದ. ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿ ಅದರ ನಾದವನ್ನು ಅದರ ಸಾಂದ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಸೌಖ್ಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ತಾನಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿ ಈ ತಾನಮಾನಗಳಿಂದ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಸಭೆ ಬೆರಗಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದನು. ಜಯಮಾಲೆ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿತ್ತು.

ಈ ವೀಣಾ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು- ರಾವಣ ಹಸ್ತ. ಇದು ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯದ ಮೂಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದೆ. ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ರಾವಣ ಹಸ್ತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ರಾವಣಾಸ್ತ್ರ ರಾವಣವೀಣೆ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಲೂ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಿ ಇದು ಕಮಾನಿನಿಂದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ತೀಡಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಲಾಗುವ ವಾದ್ಯವೆಂದು ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಇದರ ಮೂಲ- ಶ್ರೀಲಂಕಾದೇಶ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣ ಹಸ್ತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಪದೇ ಪದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ರಾವಣಹಸ್ತದ ಬಹು ಹಳೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚರಿತ ಪುರಾಣ ಅಥವಾ ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. "ರಸಂ ಬಡೆಯೆ ರಾವಣಹಸ್ತದಿನಂದು ರಾವಣಂ ಅಂತು ನಿರ್ಭರ ಭಕ್ತಿಯಿಂ ಬಾಜಿಪಾಗಳ್..." ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಗಚಂದ್ರ 12ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದವನು. ಸರಿಸುಮಾರು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಾನ್ಯದೇವನ 'ಭರತಭಾಷ್ಯ' ದಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣ ಹಸ್ತದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸುಮಾರು 16ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ರಚಿತವಾದ ಪದ್ಮರಾಜಪುರಾಣ, ಬಸವಪುರಾಣ, ಕನಕದಾಸರ ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ವಾದ್ಯವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ 10-11ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ ವಾದ್ಯವು ಹುಟ್ಟಿದ ಬಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೌಢದೇವರಾಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಕತೆ ಇದೆ:

ಅತ್ತೊಂದು ಕುಜದಲ್ಲಿ ಕೋತಿಯು ಪ್ರಸೂತದಿಂ..... ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಪದ್ಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ - ಕೋತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೆರಿಗೆ ಸಮಯ. ಆಗ ಅದು ಒಂದು ಗಿಡದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಗಿಡಕ್ಕೆ ಹಾರುತ್ತದೆ. ಹಾರಿದಾಗ ಪ್ರಸವವಾಗಿ ಮಾಂಸಾದಿಗಳು ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಒಣಗಿಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಗ ರಭಸವಾಗಿ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತ ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಝೇಂಕಾರ ನಾದವು ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದವು ಶಿವನ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಸಂತೋಷಗೊಂಡು ನಾಟ್ಯವಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಮಹಾಶಿವಭಕ್ತ ರಾವಣ ಸ್ಫುರಿತನಾಗಿ, ತನ್ನ ಕೈಯ್ಯನ್ನೇ ದಂಡಿಗೆ ಮಾಡಿ ಒಂದು ತಲೆಯನ್ನೇ ಕಡಿದು ಬುರುಡೆಮಾಡಿ ತನ್ನ ನರಗಳನ್ನೇ ತಂತಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಶಿವನು ಮೆಚ್ಚಿ ನಿನ್ನ ಇಷ್ಟಗಳೇನು? ಎಂದು ಕೇಳಿದ. ಅದಕ್ಕೆ ರಾವಣನು - ಅಷ್ಟವಿಧ ಐಶ್ವರ್ಯ ಮೂರೂವರೆ ಕೋಟಿ ವರುಷ ಆಯುಷ್ಯ, ಲಂಕಾಧಿಪತಿಯಾಗಿ ಪದವಿ, ಸುರಸುಂದರಿಯರಾದ ಎಂಟು ಕೋಟಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಭೋಗ, ಕಾಮಧೇನು, ಚಿಂತಾಮಣಿ, ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ, ಅನಂತರ ತನ್ನ ಹರಿದತಲೆ, ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಪುನಃ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಆಗುವುದು ಎಂದು ಬೇಡಿದ. ಶಿವನು ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಲಿ ಎಂದು ವರವನ್ನಿತ್ತ.

ಇತರ ವಿಭಾಗದ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಸುಷಿರ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ ಅಂದರೆ ಕೊಳಲಿನ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಉದ್ದವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ವಿಧ ವಿಧವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದುವು. ಇನ್ನು ಆನದ್ಧ ಎಂದರೆ ಚರ್ಮವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬಾಜಿಸುವ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಬಳಸಲಾಗುವ ಅನೇಕ ವಾದ್ಯಗಳಿದ್ದುವು. ಕೆಲವು ಮರ್ಯಾದಾಸೂಚಕವಾದವು. ಕೆಲವು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹವು. ಕೆಲವು ಉತ್ಸವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಂತಹವು. ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒತ್ತು ಕೊಡಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹವು. ಹೀಗೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ 50 ಬಗೆಯ ಆನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪೂರಾ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ನಿದರ್ಶನ- ಚಿನುಚಂಪೆ, ಚಂದ್ರವುಡುಕು, ಡಿಂಡಿಮ, ಡೋಳು, ತುಡುಮು, ಬದ್ದವಣ, ಆನೆವರೆ, ಒನಗೆವರೆ, ಎಕ್ಕಮದ್ದಳೆ, ಕಂಬಳವರೆ, ಕಂಚುವರೆ, ಕೋಂಟೆವರೆ, ಚೌಡಿಕೆ, ಹಲಗೆ- ಹೀಗೆ.

ಆದರೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಆವುಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು. ಆವುಜದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ವಾದನವು ಯಾವ ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ ಶೋಭಿಸುವುದು ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಇದು ಪದ್ಮಣಾಂಕನ ಪದ್ಮರಾಜ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಲ್ಲಾಳನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಯಾವ

ಯಾವ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆವುಜವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇದೆ. ಕಂದಾವುಜಕೆ ವಿಜಯಮಠ್ಥಂ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ –

ಕಂದಾವುಜಕೆ	ವಿಜಯ ಮಠ್ಥಂ	1111511
ಡಮರುಗಕ್ಕೆ ಸಂದ	ಸಾಳಗ ಮಠ್ಥಂ	010001
ಅಂತೆ ಹಸ್ತಾವುಜಕೆ	ಪ್ರಥಮಮಠ್ಥಂ	505
ರುಂಜೆಗೊಪ್ಪುವ	ಕೀಲಮಠ್ಥಂ	010011
ಚೌಡಿಕೆಗೆ	ಸರಸಮಠ್ಥಂ	00551111
ಕುಡುಕ್ಕೆಗೆ	ಸಮಪಟುಮಠ್ಥಂ	-
ಅಡ್ಡಾವುಜಕೆ	ರವಿಮಠ್ಥಂ	5155+
ಆಭಾರಿಗೆ	ಚಕ್ರಮಠ್ಥಂ	1115
ಕುಂಭವಾದ್ಯಕೆ	ವಿರಾಮ ಮಠ್ಥಂ	100100
ಠವಣೆಗೆ	ಧನಂಜಯ ಮಠ್ಥಂ	0155
ಪಂಚಮುಖಕೆ	ಶ್ರೀಮಠ್ಥಂ	000055
ತರ್ಪಟೆಗೆ	ರಂಗಮಠ್ಥಂ	5005001
ಮಲಹರಿಗೆ	ಜಯಪ್ರಿಯಮಠ್ಥಂ	151
ಕುಡುಪಾವುಜಕೆ	ನಿರ್ವಾಣಮಠ್ಥಂ	-
ಡಕ್ಕುಲಿಗೆ	ವಿಚಾರಮಠ್ಥಂ	11100
ಕ್ರಮಕ್ಕೆ	ಕಲ್ಯಾಣಮಠ್ಥಂ	511+
ಮಂಡಿ ಡಕ್ಕೆಗೆ	ಕರಾಳಮಠ್ಥಂ	551115
ಕರಟಕ್ಕೆ	ವಿಲಾಸಮಠ್ಥಂ	001011
ಕೂರ್ಪರಡಕ್ಕೆಗೆ	ವಲ್ಲಭಮಠ್ಥಂ	515
ಪಟ್ಟವಾದ್ಯಕೆ	ಘನಮಠ್ಥಂ	-
ಶಂಖಕ್ಕೆ	ಕಲಾಪಮಠ್ಥಂ	11+
ಕಾಹಳೆಗೆ	ವೀರಮಠ್ಥಂ	-
ವೀರಣಕ್ಕೆ	ಆಲಾಪಮಠ್ಥಂ	-
ಶೃಂಗಕ್ಕೆ	ತಾರಾಪ್ರತಿಮಠ್ಥಂ	0011

ತ್ರಿವಳಿಗೆ	ವರ್ಣಮಠ್ಠಂ	1100100
ನಿಸ್ಸಾಣಕ್ಕೆ	ಗಭೀರಮಠ್ಠಂ	55
ಕೌಂಸಾಳಕೆ	ವಾಮಮಠ್ಠಂ	-
ಗಿಡಿಬಿಡಿಗೆ	ಭಿನ್ನಮಠ್ಠಂ	000101011
ಭೇರಿಗೆ	ಕಳಿಂಗಮಠ್ಠಂ	011
ರಣಭೇರಿಗೆ	ಸಂಕೀರ್ಣಮಠ್ಠಂ	-
	00100101010010010000+	

ಹೀಗೆ ಯಾವ ಯಾವ ವಾದ್ಯದ ಬಾಜನೆ ಅಥವಾ ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ತಾಳ ಉಚಿತವಾದುದು, ಮತ್ತು ವಾದ್ಯವೈಖರಿಯನ್ನು ತೋರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ವಿವರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದುದು, ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಈ ತಾಳಗಳೆಲ್ಲಾ ಮಠ್ಯತಾಳದ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ ಅಂದರೆ 32 ಮಂಠ ಅಥವಾ ಮಠ್ಯ ತಾಳಗಳ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು.

ಈಗ ಹೇಳಿದ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಆನದ್ಧ ಅಥವಾ ಚರ್ಮಕಟ್ಟು ವಾದ್ಯಗಳೇ. ಆದರೆ ಶಂಖ, ಕಾಹಳೆ,ಶೃಂಗ ಮುಂತಾದ ಸುಷಿರ ಅಂದರೆ ಊದಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಕಂಸಾಳ ಅಥವಾ ಕಂಚಿನ ತಾಳಕ್ಕೂ ಉಚಿತವಾದ ಮಠ್ಯ ತಾಳ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ನನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ತಾಳಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದೇನೋ. ಅದೂ ಕೈಬರಹದ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅಚ್ಚಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತನ ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ ಗ್ರಂಥ ವಿನಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಬೇರೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮಂಠ ತಾಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿವರಗಳು ಒಂದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಹುಶಃ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೇನೋ ಎನಿಸುವುದೂ ಸಹಜ. ಈ ವಿವರ ಪದ್ಮಣಾಂಕನ ಗಾಢವಾದ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುವಂತಿದೆ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ.

ಈಗ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳ ವಿಷಯ. ಬತ್ತೀಸ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಪದ. 32 ಎಂದರ್ಥ. ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯ ವಿವಿಧ ರಾಗ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು, ಅಂದರೆ ಬತ್ತೀಸರಾಗ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪದೇಪದೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹೆಸರು ಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವುದು ಚಾಲುಕ್ಯ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಕಾಲದ ಒಂದು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ. ಇದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1074-

ಸಮಸ್ತ ಗೀತವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯಾನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಧಕಂ
ಬತ್ತೀಸರಾಗ ಕಳಾಬ್ರಹ್ಮಂ ಮೊಕರಿ ಬರ್ಮಯ್ಯ

ಎಂಬ ಬರವಣಿಗೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊಕರಿ ಎಂಬ ಪದವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮುಖರಿಎಂಬ ಪದದ ರೂಪಾಂತರ. ಮುಖರಿ ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯ ಗಾಯಕ ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಬರ್ಮಯ್ಯ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮಯ್ಯನು ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ತಮ್ಮ ಜಯಸಿಂಹನ ಆಶ್ರಿತ. ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿರಬಹುದು. ಅವನು ಈ ಬತ್ತೀಸರಾಗಕಳಾಬ್ರಹ್ಮ ಎಂದು ಹೊಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರವೀಣನಾಗಿರಬಹುದು. ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಬರ್ಮಯ್ಯನ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಈ ಬರ್ಮಯ್ಯನ ಅನಂತರ ಈ ಬತ್ತೀಸರಾಗದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಹರಿದಾಸ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜೇಂದ್ರ ವಿಜಯದ ಕಾಲದವರೆಗಿನ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬತ್ತೀಸರಾಗದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಬಂದಿದೆ. ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸದ ಬದಲು ಪ್ರಾಚೀನ 32 ರಾಗಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳಾವುವು? ಗ್ರಂಥಕಾರರಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಈ ವಿವಿಧ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಶೋಧಿಸಿ ಭಟ್ಟಿ ಇಳಿಸಿದಾಗ ದೊರೆವ ಈ 32ನ್ನು ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳು:

(1) ಆರಭಿ (2) ಆಹರಿ (3) ಕಾಂಭೋಜಿ (4) ಗುಂಡಕ್ರಿ (5) ಗುಜ್ಜರಿ (6) ಗೌಳ (7) ತೊಂಡಿ ಅಥವಾ ತುರುಷ್ಕ (8) ದೇವಗಾಂಧಾರಿ (9) ದೇಶಾಕ್ಷಿ (10) ದೇಶಿ (11) ಧನ್ಯಾಸಿ-ಧನಾಶ್ರೀ (12) ನಾಟಿ (13) ನಾರಣಿ (14) ಫಳಮಂಜರಿ (15) ಬಂಗಾಳ (16) ಬೌಳಿ (17) ಭೂಪಾಳಿ (18) ಭೈರವಿ (19) ಮಂಗಳಕೈಶಿಕಿ (20) ಮಲಹರಿ (21) ಮಧುಮಾಧವಿ (22) ಮೇಘರಂಜಿ (23) ಮಾಳವಶ್ರೀ (24) ರಾಮಕ್ರಿಯ (25) ಲಲಿತೆ (26) ವರಾಟಿ (27) ವಸಂತ (28) ವೇಳಾವುಳಿ (29) ಶ್ರೀ (30) ಸಾಳಂಗ (31) ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ (32) ಹಿಂದೋಳ

ಈ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು ಸಹಜ. ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂಬ ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿವೆ. "ಈ ಎರಡು ಕವಲುಗಳು ಒಡೆಯುವ ಮುಂಚೆ ಇಡೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಿತು. ಮುಸಲ್ಮಾನರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಉತ್ತರ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ಅದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತವು ಪೂರ್ವದಂತೆಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಕವಲುಗಳಾದವು.'' ಇದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಸಾರುತ್ತಿವೆ. ಅದು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಭದ್ರವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಪೂರಾ ಸರಿಯೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ಈಗ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ, ಅಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಸಿಲಪ್ಪದಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲಾ ತಮಿಳು ದೇಶೀಯವೇ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇಸೈ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಷಡ್ಜವನ್ನು - ಕುರಲ್, ರಿಷಭಕ್ಕೆ-ತುಟ್ಟಮ್, ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ-ಕೈಕಿಲೈ- ಹೀಗೆ ತಮಿಳು ಶಬ್ದ ಗಳೇ ಇವೆ. ರಾಗಗಳನ್ನು ಪಣ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದ ಆಕಾರವು ಉತ್ತರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಕಾರವೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಂದು ನಾವು ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಸಂಗೀತಾಕಾರವೇ ಇದ್ದಿತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಿವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧರ್ವ ಸರ್ವಜ್ಞನೆಂಬ ಗಾಯಕ ಹಾಡುವಾಗಿನ ವೈಖರಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ-ಗಹಗಹಿಕೆ, ಗೊಂಡಾಗೊಂಡಿ, ಬಾಹಟ, ಲಾಲಂಗಿ, ತನ್ನೆವಣೆ, ನಿಸ್ಸರಡೆ, ರಂಗರಕ್ತಿ, ಬೇಗವಣೆ, ತರಹರ, ಸುರಿವೊಟ್ಟಜಿ, ದಾಳವಾಳ, ಪದಿರ್ಪೊಜೆ, ಕೊಂಕು, ಕಮ್ಮಿವಣೆ- ಹೀಗೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಸರಣಿಯು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಕೃತ ಮೂಲದವು. ಆದರೆ ಬಹುಪಾಲು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯವು. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿ, ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾಗುವ ಮುಂಚೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೇಶೀಯ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದು, ಈ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳು ಆ ಪದ್ಧತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿರಬಹುದೇನೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರವಾಹ ದಕ್ಷಿಣದ ಕಡೆ ಬಂದು ಅದರ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಮಾಣವು ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಳಕೆ ಅತೀ ಸ್ವಲ್ಪ ಇರಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ವಿಂಧ್ಯಪರ್ವತದ ನೇರ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಳಗಾಗಿ ಮೂಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪ ತಳೆದವು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಆಕಾರ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ★ ★ ★ ★ ★

2. ಸಂಗೀತದ ರಸ ಪ್ರಪಂಚ

ಅನುಭವ ವೇದ್ಯವಾದ ಕಲೆ-ಸಂಗೀತ. ಇದು ಹಾಡುವವರಿಗೂ ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವೂ ಪೋಷಕವೂ ಆದ ಶಕ್ತಿಗಳು – ಭಾವ ಮತ್ತು ರಸ.

ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ರಾಗ-ಲಯಗಳು ಭಾವರಸಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ-ಮಾತು ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಈ ರಸಾನುಭವವು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕೇವಲ ರಾಗಲಯಗಳಿಂದಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗಬಹುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಬಹುಪಾಲು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ರೂಪವೀಯುತ್ತದೆ. ರಾಗಲಯಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ವರ್ಧಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳ ಅನುಭವವಾದರೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವುದು ಭಕ್ತಿ. ಆದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಹಿರಿದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಪ್ರಭೇದವೇ ಅಲ್ಲವೇ.

"....... ಎಲ್ಲಾ ರಸದೊಳಂ ಶೃಂಗಾರ ರಸಮೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ
ಸೊಗಯಿಪುದಾದ ಕಾರಣದೆ ಮೊದಲೊಳೀ ಶೃಂಗಾರ ರಸಂ ಪೇಳೆಪಟ್ಟುದು ......"

ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ..... ಈ ಮರ್ಯಾದೆಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದುವಂ ಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ವುದು ...... ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕವಿಸಾಳ್ವ– ತನ್ನ ರಸ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನೇ ...... ರತಿಯೊಂದೇ ಕಾಂತಾದಿ ವಿಷಯಕಮಾಗಿ ರಾಗಮಯ ವಹತನದಿಂ ಶೃಂಗಾರ ಸಂಜ್ಞೆಯಂ ಪಡೆವುದು, ಪುತ್ರಾದಿ ವಿಷಯಕಮಾಗಿ ಸ್ನೇಹಮ ವಹತನದಿಂ ಬಂಧು ವಿಷಯಕಮಾಗಿ ಪ್ರೇಮಾತ್ಮಕ ವಹತನದಿಂ, ನೃಪ ಗುರು ದೇವತಾ ವಿಷಯಕಮಾಗಿ ಭಕ್ತಿ ರೂಪವಹತನದಿಂ ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಷಯಕಮಾಗಿ ಪರತರ ಪ್ರೀತಿ ವಿಷಯವನಪ್ಪುದರಿಂ ......

ಎಂದು ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ ಇನ್ನೂ ತಿಳಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇತರ ಎಂಟೂ ರಸಗಳು ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ – ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ.

ಪರಿಮಳ ವಾತಾವರಣ

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆದರಣೀಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಒಂದು ಪರಿಮಳ ವಾತಾವರಣವನ್ನೇ ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪುರುಷ-ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಪರ್ಕದ ವಿವಿಧ ಚಿತ್ರ, ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ

ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಂತಿಮಧ್ಯೇಯವೆಲ್ಲಾ ಭಕ್ತನು ತನ್ನ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವದ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಲೀನನಾಗುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ಮಧುರ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಅಲೌಕಿಕ ಪ್ರಣಯ, ಅದರ ವಿವಿಧ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಜನಗಳಿಗೆ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವಂತೆಯೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ - ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ವವಾದ ಅಂತಿಮ ಜೀವಾತ್ಮ - ಪರಮಾತ್ಮ ಮಿಲನವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿವೆ.

ಈ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು - ಜಯದೇವನ ಗೀತಗೋವಿಂದ. ರಸ ಪ್ರಪಂಚದ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿ ಬಹು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯೇ ಆಗಲೀ ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯದ್ದೇ ಆಗಲೀ ಬಹುಪಾಲು ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಭಾವದಿಂದ ಪೋಷಿತವಾಗಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದವರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರದ ಸೋನೆಯಂತಿರುವ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳ ಅಂತರ್ಭಾವವೆಲ್ಲಾ ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ತುಮರಿ ಘಜಲ್‌ಗಳಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೆಲವು ವರ್ಣ, ಪದ, ಜಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಲೌಕಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಲು ಮೂರು ವೀಸಪಾಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಅಲೌಕಿಕ ಶೃಂಗಾರವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ಶ್ರವ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ. ಅದರಂತೆ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅನುಭವವುಂಟುಮಾಡಲು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಅದು ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ.

ರಾಗಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಲೀ, ಅವುಗಳ ರಸಭಾವವಾಗಲೀ ನಮಗೆ ಅನುಭವ ವಾಗುವುದು ಅವುಗಳ ನಾದಲಯಗಳಿಂದ, ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕ. ಅದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಈ ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ. ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಬರುವ ಕೇವಲ ನಾದಲಯಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತಹ ಮತ್ತು ಆ ಭಾವವನ್ನೇ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕೊಡುವ ಆಕಾರವನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ; ಆದರೆ ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಬಂದಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೇವರ ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿಲ್ಲವೇ? ನಾದವನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ನಂಬಿದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಆಕಾರ, ವರ್ಣ, ಕುಲಗೋತ್ರ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪುರಾತನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವರದ ನಂತರ-ರಾಗ, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ರಾಗಕ್ಕೂ ದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹಗಳಂತೆ ಮೂರ್ತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಿಗದಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಅದು ಕ್ರಮೇಣ ಆಯಾ ರಾಗದ ರಸ-ಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು

ಸನ್ನಿವೇಶವು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ದೊರೆತುದೂ, ಅವರ ಅಂಗಗಳಾದ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಚಿತ್ರವಸ್ತುವಾದುದೂ ಸಹಜವೇ. ಇದರಂತೆ, ರಾಗಗಳಿಗೆ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಲೂ, ರಾಗಿಣಿಗಳು ನಾಯಕಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು. ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿ-ಪರಿವಾರ ಪದ್ಧತಿಯು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ರಾಗವಿಬೋಧದ ಕರ್ತೃ ಸೋಮನಾಥನೊಬ್ಬನು ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇತರ ಒಂದೆರಡು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರವಿದ್ದರೂ ಅದು ಮೂರ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ ರೀತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿವೆ.

ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣ

ನಾಯಕರನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ''ಧೀರೋದಾತ್ತಲಲಿತರೀ ಧಾರಿಣಿಯೋಳ್ ನೆಗಳ್ದ ಧೀರಶಾಂತೋದ್ಧತರೆಂ । ದಾದಯ ಪೇಳ್ದೀ ಗುಣಯುತರೋರಂತಿರೆ ನಾಲ್ವರಾದರೆಂತೆನಿ ಪೇಳ್ವಂ'' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಸಾಳ್ವ. ಈ ಧೀರೋದ್ದಾತ, ಧೀರಲಲಿತ, ಧೀರಶಾಂತ ಮತ್ತು ಧೀರೋದ್ದಾತ ರೆಂಬ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳು ರಾಗಮಾಲೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಈ ರಾಗ ಪರಿವಾರ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಆರಾರಂತೆ ರಾಗಿಣಿ (ಪತ್ನಿ)ಯರು ನಿಗದಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಈ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿ ಸಂಸಾರಗಳ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಗಳ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದವಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಭೈರವರಾಗ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಆದಿರಾಗವೆಂದು ಸಾರುತ್ತವೆ. ರೂಪವರ್ಣನೆಯೆಲ್ಲಾ ಶಿವನದೇ.

''ಗಂಗಾಧರಃ ಶಶಿಕಲಾ ತಿಲಕಸ್ತ್ರಿನೇತ್ರಃ। ಸರ್ಪೈರ್ವಿಭೂಷಿತತನುರ್ಗಜಕೃತ್ತಿವಾಸಃ॥ ಭಾಸ್ವತ್ರಿಶೂಲಕರ ಏಷ ನೃಮುಂಡಧಾರೀ। ಶುಭ್ರಾಂಬರೋ ಜಯತಿ ಭೈರವ ಆದಿರಾಗಃ॥'' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ, ಚತುರ ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತ. ಇಂತಹ ಅಗ್ರಪೀಠದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿ ಭೈರವನನ್ನು ''ಪ್ರಥಮ ರಾಗಭೈರವ। ಕ್ರೀಡತ ಕ್ರೀಡಾ ಮಹಲ ಚಹಲಮಯ ಬ್ರೀಡಾ ತಜಿಮಜಿಭಾವ್, ಭೂಲಿಭ್ರಾಮು ಭೈರವಚರತ ಭ್ರಮರ ಅತಿ ರತಿ ರಾವ್॥''

ಎಂದು ರಾತ್ರಿ ಪ್ರೇಯಸಿಯೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತು ಸುಖವಾಗಿ ಸಖಿಯರ ವೀಣಾಗಾನವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾ

"..... ಸುಖಿ ಮೃದುಭೋಗ ಪ್ರಸರಂ ಕಲಾಪ್ರಿಯಂ ಪೆಂಪೆಸೆದಿರ್ಪಾ ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕನಕ್ಕುಂ॥"

ಎಂದು ಸಾಳ್ವನು ವಿವರಿಸಿದ ಧೀರಲಲಿತ ನಾಯಕನ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿವೆ. ಇನ್ನು ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನು ಯಾರಾಗಬಹುದು.

"ಕ್ಷಮೆಯುಳ್ಳಂ ಗಂಭೀರನ। ಸಮಸತ್ವಂ ಸತ್ಯಪಾಬ್ಧಿಯ ವಿಕತ್ಥನನ॥ ಛ್ಛಮಸಂ ನಿರಹಂಕೃತನುತ್ತಮ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕಾಖ್ಯಮನಾಳ್ಗುಂ॥"

ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ ಸಾಳ್ವ, ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮನನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮಸ್ತುತಿ ರೂಪಕವಾದ ಕೀರ್ತನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೀರ್ತನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೀರಾಮನ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೇ ರಮ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿವೆ.

ಇನ್ನು ನಾಯಿಕೆಯರ ವಿಷಯ,

"ಸುಕವಿಗಳಿಂ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕೆ ಗತಭರ್ತಾರಿಕೆ ಯಭಿಸಾಂದಿತೆ ಯಭಿಸಾರಿಕೆ ವಿರಹೋತ್ಕಂದಿತೆ ವಾರ್ಸಸಜ್ಜಿಕೆ ವಿಪ್ರಲಬ್ಧೆ ಖಂಡಿತೆಯನಿಕುಂ॥"

ಎಂದು ಸಾಳ್ವನು ಹೇಳಿದ ಎಂಟೂ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಿಕೆಯರೂ ರಾಗಿಣಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈಗ ಮೊದಲನೆಯವಳಾದ ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕಾನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ.

"ಸತತಂ ಸ್ವಾಧೀನ ಪತಿಕೆ ಪತಿಯಂ ಸ್ವಾಧೀನಮಾಗಿ ತಡೆದಂಗನೆ ..."

ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸಾಳ್ವನು ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ರಾಗಿಣಿಗಳ ವಿವರಗಳೂ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಿಯನನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತೆಯೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಪತಂಗವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ತಡೆಯಲನುವಾದ ಪ್ರಭೆಯ ನೆನಪು ಕೊಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತಂತೆಯೂ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ರಾಗಕಲ್ಪದ್ರುಮದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ

"ರಕ್ತಾಂಬರಾ ರಕ್ತಸುಲೋಚನಾ ಚ ಸೂರ್ಯಪ್ರಭಾ ಸೂರ್ಯಮುಖಿ ಮನೋಜ್ಞಾ।
ಕಾಂತೇ ಸಮಿಪೇ ಕಮನೀಯ ಕಂಠಾ ಪ್ರದೀಪಿಕಾ ದೀಪಕ ರಾಗಿಣೀಯಮ್॥"

ಪ್ರದೀಪಿಕಾ ಅಥವಾ ಪಟ್ ದೀಪ್ ರಾಗದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ರೂಪ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರದೀಪ ತನ್ನ ನಲ್ಲನಾದ ದೀಪಕರಾಗದೊಂದಿಗೆ ಲಲ್ಲೆಯಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಟ್ಠಲನ ತೋಡಿರಾಗ ವರ್ಣನೆಯು ಬಹು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

"... ಗೌರಾಂಗೀಮೂರ್ಧ್ನಿಂ ವೇಣೀಂ ಕನಕಮಣಿಮಯಂ ಕರ್ಣಪುಷ್ಪಂ ದಧಾನಾ। ಪ್ರೌಢೇಷದ್ರಕ್ತನೇತ್ರಾ ಯುವನಸುವನಿತಾ ವಸ್ತ್ರವೇಷಾಧಿಕಾಢ್ಯಾ॥ ದ್ರಾಕ್ಷಾಂಸೀತ್ವಾ ಪ್ರಭಾತೆ ವಿಲತಿಚತುರಾಯಾವನೀ ಶೋಡಿಕಾಸಾ॥"

ತೋಡಿ-ರಾಗಿಣಿ

ಇದರಂತೆ ತನ್ನ ನಲ್ಲನಾದ ಹಿಂದೋಳ ರಾಗವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಳಿತ ಸರ್ವಾಭರಣ ಭೂಷಿತೆ, ದ್ರಾಕ್ಷಾಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದ ಯವನ ಸುಂದರಿ ತೋಡಿ. ಇದು ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ತೋಡಿ ರಾಗಿಣಿಯ ವರ್ಣನೆಗಿಂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಹವೇದನೆಯಿಂದ ದುಃಖಿತಳಾದ ಜಿಂಕೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಿಂತ ವೀಣಾಪಾಣಿ ಸುಂದರಿಯಂತೆ ತೋಡಿ ರಾಗಿಣಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದಲ್ಲಿ ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ಕಾಮಾತುರಳಾದ ಯವನ ಸ್ತ್ರೀಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇದರ ತತ್ವವನ್ನರಿಯಬೇಕಾದರೆ ತೋಡಿರಾಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಈ ರಾಗಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದ ಹೆಸರು - ತುರುಷ್ಕ. ಅನಂತರ ತುರುಷ್ಕ ತೋಡಿಯಾಗಿ, ತೋಡಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಧೀನಪತಿಕೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನ ತೋಡಿಯು ಬಹು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ, ಹಾಗೆ ಅರ್ಥಬದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಇದರಂತೆ ರಾಗಮಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಯಿಕೆ-ಅಭಿಸಾರಿಕೆ.

"ಪೇರಡವಿಯಿರುಳ್ ಪಗಲೆನ್ನದೆ ಬಿಡದೆ ಯಲ್ಕನಂ-ಮೊಪನಲ್ಲಿಗಭಿಸಾರಿಕೆ ತಾಂ॥"

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ - ಸಾಳ್ವ. ನಲ್ಲನನ್ನು ಕೂಡಲು ಆತುರಳಾಗಿ ಹೋದ ಈ ಅಭಿಸಾರಿಕೆಗೆ ಕತ್ತಲೆ, ಕಾರ್ಮುಗಿಲು, ಮಿಂಚು, ಹಾವು ಯಾವುದರ ಅರಿವೂ ಇಲ್ಲ. ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಜೌಳಿ, ವೇಳಾವಳಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಿಣಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನ ಗುಣಕರಿ ರಾಗಿಣಿಯ ವರ್ಣನೆಯು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

"... ವಕ್ಷೋರ್ಜಹಾರಾಯತಾಕ್ಷೀ। ಸಿತಕರವಸನಾ ರಕ್ತಕೂರ್ಪಾಸಿ ಕಾಯಾ। ನಾನಾಶೃಂಗಾರಭೂಷಾ ಮೃದುಮಧುವಚನಾಶ್ಯಾಮಲಾಂಗಿ ಸುತನ್ವೀ। ಭರ್ತ್ವಸಂಕೇತಿಕಂ ಸದಿಮಲ ಗುಣಕರಿ ಕಾಮಿನಿ ಯಾ ತಿಸಾಯಮ್॥"

ನಾನಾ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ವಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಲ್ಲನಾದ ಗುರ್ಜರ ರಾಗವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾಯಕಿ - ಗುಣಕರಿ ರಾಗಿಣಿ.

ಇದರಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಯಿಕಾ-ಭಾವವನ್ನು ನೋಡುವ,

"ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತೆ ಪತಿ ತಡೆದಿರ ಪಿಂಗತಿದುಃಖಮುಳ್ಳವಳ್..."

ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ - ಸಾಳ್ವ. ವಿರಹೋತ್ಕಂಠಿತಾ ನಾಯಿಕೆಯನ್ನು ಈ ನಾಯಿಕಾಭಾವವು ಕಕುಭ, ಕಾಮೋದ, ಮಲ್ಲಾರ ಮುಂತಾದ ರಾಗಿಣಿಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಟಮಂಜರಿ ರಾಗಿಣಿಯ ವರ್ಣನೆಯು ಬಹು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

"ವಿಯೋಗಿನಿ ಕಾಂತವಿಶೀರ್ಣಗಾತ್ರಾ, ಸ್ರಜಂ ವಹಂತೀ ವಪುಷಾಚ್‌ಶುಷ್ಕಾ ಆಶ್ವಾಸ್ಯ ಮಾನಾ ಪ್ರಿಯಯಾಚಸಖ್ಯಾ ವಿದೂಸರಾಂಗೀ ಪಟಮಂಜರಿಯಮ್॥"

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ, ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತ ತನ್ನ ಸಂಗೀತದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ. ನಲ್ಲನ ವಿಯೋಗ ದುಃಖದಿಂದ ಬಳಲಿಬೆಂಡಾಗಿ ಸಖಿಯೊಂದಿಗೆ ದುಃಖ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಪಟಮಂಜರಿ. ಲಘುಮನದಾಸನ ಹಿಂದಿಯ ದೋಹಾ ಇದೇ ರಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

"ಪಟಮಂಜರಿ ವಿಯೋಗಿನಿ ನಾರೀ। ಮದನರಹಿ ತನಮನಪರಜಾರೀ। ಪಿಯಬಿನ ಸಕಲಗಯೀ ಜಾಮಿನಿ॥ ನೀಚೋವದನ ಕಿಯೇ ಭಾಮಿನಿ॥"

ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಟಮಂಜರಿಯು ಇದೇ ರೀತಿ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಇತರ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರೂ ಅವರ ನಾನಾ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಈ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ರೂಪಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ರಸಾನುಭವಿಗಳಿಗೆ ಬಹು ಹುಲುಸಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ 1970

3. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಗಾಳಿ ಗೋಪುರಗಳು'

ಫೆಬ್ರುವರಿ ತಿಂಗಳ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ತಜ್ಞರ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಭೆ. ರಾಜ್ಯದ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಭಾಗದ ಮಂತ್ರಿಗಳಿಬ್ಬರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಈ ಕೂಟ ಕೂಡಿತು. ಅದರ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಆಯಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಪರಿಣತರು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ತಿಳಿಸುವುದು. ಈ ಸಲಹೆಗಳು ಸರಕಾರವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ

ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕ ಎಂಬುದು ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮಂತ್ರಿಗಳು ಕಳುಹಿಸಿದ ಆಹ್ವಾನದ ಸಾರಾಂಶ.

ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸರಕಾರವು ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯಾರನ್ನೂ ಕೇಳುವ ವಾಡಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ, ಎಂದರೆ ಸರಕಾರಿ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳೆಂದರೆ– ಮನರಂಜನೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೀರಿದ ತತ್ವ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಣನೆಗೆ ಬಂದಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ, ಈ ಸಭೆಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಇಂತಹದೊಂದು ಸಭೆ ಹಿಂದೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ ನಡೆಸುವ ಬಗೆಗೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೆಯವರು ಇಂತಹದೊಂದು ಸಭೆ ಕರೆದಿದ್ದರು. ಸಮ್ಮೇಳನ ನಡೆಸಬೇಕೆ ಬೇಡವೇ ಎಂಬ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಆ ಸಭೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮಿತಿಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬಂಗಾರಪ್ಪ ಮತ್ತು ರಮೇಶ್ ಇಬ್ಬರೂ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಈ ಸಭೆ ರಾಜ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು. ಅವುಗಳ ವಿಧವಿಧ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದೂ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಲಹೆ ನೀಡುವ ಉದ್ದಿಷ್ಟದಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಜೆಯವರೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಜಾನಪದ, ಲಲಿತಕಲೆ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕಪಡೆದ ತಜ್ಞರು ಚರ್ಚಿಸಿ ಸಲಹೆಗಳನ್ನಿತ್ತರು. ಸಲಹೆಗಳೂ, ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಈ ನಾನಾಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬಂದ ಒಂದು ಅಂಶ – ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು. ಅವುಗಳ ರಚನೆ, ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ತತ್ವ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಸೌಲಭ್ಯ ಮುಂತಾದವು.

ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ಸರಕಾರ ಬಂದಾಗಿನಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ– ''ಹಿಂದೆ ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಉದಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಪ್ರಜಾ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರವು ಆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ''. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ಭ್ರಮೆ ಎನಿಸದಿರದು. ಹಿಂದೆ ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿತ್ತರು. ನಿಜ, ಆದರೆ ಆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಬಹುತೇಕ ಅವರ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ದಿಗ್ಗಜಗಳಿಗೆ, ಅಥವಾ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಬಂದ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದು ಈ ಕೆಲವೇ ಮಹನೀಯರಿಂದಲ್ಲ. ಅದು ಬೆಳೆದುದು ಜನಗಳ ಮನದಲ್ಲಿ. ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಸಣ್ಣ ಊರುಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ರಾಮಮಂದಿರಗಳು, ಭಜನ ಕೂಟಗಳು, ಗಮಕಿಗಳು, ದೇವಾಲಯಗಳು, ಉತ್ಸವಗಳು ಮನೆಯ ಹೆಂಗಸರು, ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧವಿಧವಾದ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಜನತೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ. ಇವರುಗಳು ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಹಸನು ಮಾಡಿದವರು. ಅವರ ಮಧ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲಿ,

ಇನ್ನೂ ಯಶಸ್ಸು ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹೆಚ್ಚಿ ಖ್ಯಾತಿಯು ಇದ್ದ ಕೆಲವರು ರಾಜಾಶ್ರಯ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಬಂದು ಆ ಬಂಗಾರದ ಪಂಜರದೊಳಗೆ ಸೇರಿದರು. ಅಷ್ಟೇ. ಇವರಿಗಿಂತ ಸಾವಿರಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ, ಪ್ರತಿಫಲಕ್ಕಿಂತ, ಕಲೆಗಳು ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಜನತೆ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಲೆಗಳ ನಂದಾದೀಪವನ್ನು ಬೆಳಗಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳಿಗಿಂತ ಇಂದಿನ ಸರಕಾರದ ಜವಾಬುದಾರಿ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಒಟ್ಟು ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಈಗ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿಲ್ಲ, ವಿತರಣೆಯಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಗತಿ ಆಗಿಲ್ಲ.

35 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೋಳುಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಅಂದು ಎರಡು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿದ್ದವು – ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಕೊಡಗುಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯವಹಾರವೆಲ್ಲಾ ವಿದ್ಯಾ ಇಲಾಖೆಯ ಅಧೀನದಲ್ಲಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ರಚಿತವಾದ ಮೇಲೂ ಈ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಎರಡು ಮೂರು ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿ ಈಚೆಗೆ ಇದು ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 35 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದೇ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವಾಗಿ, 20 ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕವಾದ ಮೇಲೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತನ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಅಥವಾ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡಿದಾಗ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಅಂಶ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕು. ಹೊಸ ರಾಜ್ಯವಾದ ಮೇಲೆ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೇ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕು. ಅದಾಗಬೇಕಾದರೆ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವೈಕ್ಯತೆ ಉಂಟಾಗಬೇಕು, ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಾಲು ಶತಮಾನದ ನಂತರವೂ ಇದಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು. ಅನಂತರ ಒಳನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭಾವೈಕ್ಯಕ್ಕೆ ಶ್ರಮಿಸುವಂತೆಯೇ ಹೊರನಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಈ ಪ್ರಕಾರದೊಳಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅವರು ಹೊರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಹಾಗೂ ಹೊರಗೆ ಬಿತ್ತರಿಸುವಾಗ ಅವರುಗಳ ಸಹಕಾರ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಹೊರನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಕಟ್ಟಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಬೇಕು.

ಮಾಹಿತಿ ಅಗತ್ಯ

ಯಾವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಾದರೂ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮೂಲ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಅವಶ್ಯಕ. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು, ವಿವಿಧ

ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೇಂದ್ರಗಳು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ದೃಢವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ವಿವಿಧ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಯಾವ ಯೋಜನೆ ರೂಪಿಸಬೇಕಾದರೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳೇ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೈಪಿಡಿ ಬಹು ಅಗತ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕು. ಈ ಯೋಜನೆಗಳೂ, ರಾಜ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಾಗದ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಿ ಉಂಟಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಹೊರಗಡೆಯೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಹೆಚ್ಚುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.

ಈ ಕಾಲು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರದ ಕಡೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಆಶ್ವಾಸನೆ, ವಾಗ್ದಾನಗಳ ಬಹುಭಾಗ ಕಾರ್ಯಗತವಾಗದೆ, ಕೇವಲ ತಮಟ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲನೆಯದು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಕಟ್ಟಡ. 23 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿಭಾರ ಶಿಲಾ ಸಮಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬೇಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ವಾಗ್ದಾನವಾಯಿತು. ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಅದು ಗಾಳಿಗೋಪುರವೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕೊರತೆ ಉದ್ದಿಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯದಕ್ಷತೆ. ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ತೆತ್ತ ಬಾಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಟ್ಟಡವೇ ಮುಗಿಯಬಹುದಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಕಟ್ಟಡಗಳಿಗೆ 18 ಲಕ್ಷ ರೂ. ಮುಡಿಪಿಟ್ಟರು. ತಳಹದಿ ಹಾಕಿ ಗೋಡೆ ಎಬ್ಬಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದರೆ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಮುಗಿಸುವ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ನೆಲ ಹಾಗೇ ಖಾಲಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಬ್ಯಾಂಕಿಗೆ ಗುತ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಆ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಒಂದಂತಸ್ತನ್ನು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಿಡುವ ಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸದ್ಯ ಅದು ನಿಂತಿದೆ. ಈಗಲೂ ಪಾಯಹಾಕಿ ಕಟ್ಟಡವೇರಿಸಲು ತಡವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡುವ ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಯದಕ್ಷತೆ ಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಮದರಾಸಿನ ಚೋಳಮಂಡಲ ರೀತಿಯ ಕಲಾಗ್ರಾಮ ನಿರ್ಮಾಣ. ಅದೂ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿ ಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದರು ವಾಸ ಮಾಡುವ ನೃತ್ಯಗ್ರಾಮ ಒಂದು ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಆರ್ಟ್ ಡೈರೆಕ್ಟರೇಟ್, ಪುರಂದರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಒಂದು ಸರಪಳಿಯನ್ನೇ ಹೆಣೆಯಬಹುದು.

ವಿವಿಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ಇನ್ನು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳಾಗಿವೆ. ವಿವಿಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಒಂದು ವರ್ಗ ಈ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಾಧಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕಲಾ ಯಾಚಕವರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ

ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅದರಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುವುದೊಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳಿದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಬೇಕು. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಉಪಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಬೇಕೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಕೆಲಸದ ಬಗೆಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಮತ್ತು ಅಸಮಾಧಾನ ಎರಡೂ ಇವೆ. ಸರಕಾರ ನಾನಾವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗುವಂತೆ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹತ್ತಾರು ವರುಷಗಳಿಂದ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸರಕಾರವು ಇದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಅಕಾಡೆಮಿಗಳನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸುವ ಮುನ್ನ ಈ 20 ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲಸಗಳು ಸಾಧನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಅವಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಸೌಲಭ್ಯ, ಅಂಗರಚನೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ತಜ್ಞರ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಸಮಿತಿ ರಚಿಸಬೇಕು. ಅವರ ಸಲಹೆಗಳಿಗನುಸಾರ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಉಚಿತ, ಸಂಖ್ಯೆ, ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮುಂತಾದವು ನಿರ್ಧಾರಗೊಂಡು ಅವು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಪುನರ್ರಚಿತವಾದರೂ ಒಂದು ತಜ್ಞರ ಸಮಿತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇಲಾಖೆ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಬೇಕು. ಒಂದು ಮಾಡಿದುದು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಆಗಕೂಡದು. ಉತ್ಸವಾದಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯ. ಇವುಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಕಾರದವುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಉಚಿತ - ಜನ ಬೆಂಬಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಮುಖ್ಯ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ವಿವಿಧ ಭಾಗದ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದರೂ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕು.

ಈ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ. ಒಂದು ಒಳಮುಖವಾಗಿರುವುದು. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುವಂತಹುದು ಹೊರಮುಖವಾದುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಹೊರಗಡೆ ಅಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಾಗುವುದು. ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ತರುವಂತಹವು. ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಇದೆ. ಆದರೆ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿಷಯ ಗಾಳಿಗೋಪುರಗಳಂತಹ ಹತ್ತಾರು ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಬದಲು ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡುವ ಒಂದನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟರೂ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಪ್ರದ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1991

4. ಲಲಿತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪುಷ್ಟಿಬೇಕು

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ರಜತೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿ ಲಲಿತ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಿತು. ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯ ಮತ್ತು ಕಿರಿಯ ಕವಿಗಳ 27 ಗೀತೆಗಳನ್ನು 9 ಜನ ಗಾಯಕ ಗಾಯಕಿಯರು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹಾಡಿದರು. ಅಷ್ಟು ಜನ ಭಾಗವಹಿಸಿದಾಗ, ಅವರುಗಳೆಲ್ಲಾ ಅನುಭವಸ್ಥರಾದರೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಗುಣಪ್ರಮಾಣ ಮುಂತಾದವೂ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಅನುಭವವಾಗದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಲಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಆವಶ್ಯಕತೆ.

ಮೂರು ವಿಧ

ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮುಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ – ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್, ಲೈಟ್ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಲೈಟ್. ಅಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಲಲಿತ ಶೈಲಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಸಂಗೀತ. ಮೊದಲನೆಯದು ಪಕ್ಕಾ ಕಚೇರಿ ಸಂಗೀತ. ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತ ನಿಯಮಾವಳಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗತಕ್ಕುದು. ಎರಡನೆಯದು ಅದರ ತಿಳಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಲ್ಪಡತಕ್ಕದು. ಮೂರನೆಯದು ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ರಾಗಛಾಯೆಯನ್ನಳವಡಿಸಿ ಹಾಡತಕ್ಕುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವೇನಿಲ್ಲ.

ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕವೂ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತ, ಸಂಚಾರ, ನುಡಿಕಾರಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಯಾವ ರಾಗವನ್ನಾಗಲೀ, ರಚನೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಇದು ಉತ್ತಮ ತಳಹದಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢವಾದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವಿವಿಧ ಗಮಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹಾಡಿ ರಾಗದ ರುಚಿಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿ ಸಂಗೀತದ ಒಟ್ಟು ಅಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ತಳಹದಿಯೂ ಹೌದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಹಾಯಕ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಬಹುತೇಕ ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದುದು, ಅಂದರೆ ಬಾಯಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ವಾದ್ಯರಚನೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ.

ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಪಾಲು ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಗಮಕಪೂರಿತ ಸಂಚಾರಗಳೇ. ವಾದ್ಯದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೇ ಮಿತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಆಯಾ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಭಾವ ಎಲ್ಲಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಅಂದರೆ ರಾಗ, ಲಯಗಳ ವಿಧ ವಿಧ ಸಂಚಾರ ಮತ್ತು ಛಾಯೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯಕ. ರಾಗ-ಲಯಗಳಿಗೆ ಅಧೀನ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯ ಖ್ಯಾಲ್ ಗಾಯನವು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ಕೃತಿಯು ರಾಗ-ಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕ ಅಷ್ಟೆ.

ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡರದೂ ಸಮ ಸಮ ಪಾತ್ರವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪದ ಜಾವಳಿ ಅಥವಾ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಠುಮ್ರಿ, ಗಜಲ್, ಭಜನ್ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಭಾವದಷ್ಟೇ ಪದಭಾವಕ್ಕೂ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ರಾಗದ ನಾನಾ ಸಂಚಾರದಿಂದ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ಪದಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವಕ್ಕೂ ಗಮನವೀಯಬೇಕು.

ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಧಾನ

ಮೂರನೆಯದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ರಾಗಲಯಗಳು ಗೀತದ ಪದಸೌಂದರ್ಯ, ಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವವಾಗುವಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗ ಲಯ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಪದಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದೇ ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಸರಾಗವಾಗಿ ಒಂದೇ ಎಳೆಯಂತೆ ರಾಗವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪದಗಳೂ ತುಂಡರಿಸಲ್ಪಡದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವರಿತು ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಹಾಡಲ್ಪಡಬೇಕು.

ಈ ರೀತಿಯ ಸರಳ ಮತ್ತು ಲಲಿತವಾದ ಗಾಯನವು ನಮಗೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಳೂ, ಅನಂತರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳೂ ಇದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವೇ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಾದ ರಾಗದಿಂದ, ಸರಳವಾದ ಲಯದಿಂದ, ಸುಂದರವಾಗಿ ಭಾವಗರ್ಭಿತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೇ. ಅದನ್ನೇ ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗದವರು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಗಮಕ ತುಂಬಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಮಾಡುವರು. ಇದು ಅವರ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೂ, ಆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಭಾವವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ

ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಲಲಿತ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈ ಅಂಶವು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಅಂದು ಹಾಡಿದವರು ಮುಕ್ಕಾಲುಮಂದಿ ಸುಪರಿಚಿತರು ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥ ಗಾಯಕ ಗಾಯಕಿಯರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವಂತಹವರು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಆಧುನಿಕ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗಲೂ, ಸ್ವಲ್ಪ ಕಚೇರಿ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ವಿಧಾನ ಅವುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅದು ಅಭ್ಯಾಸಬಲ. ನೇರವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದರೂ ಗಮಕದ ಹಾದಿಗೇ ಹೊರಳುವುದು.

ಇದರಿಂದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟ, ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಎಳೆತ ಮತ್ತು ತುಂಡಾಗುವುದು ಮುಂತಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಗೀತಗಳ ಅಕ್ಷರ ರಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಒಟ್ಟು ಸೌಕುಮಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರುವುದು. ಅವರಿಗೆ ಈ ಲಲಿತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ವಿಧಾನದಿಂದ ಹಾಡಲು ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಅಗತ್ಯ. ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿರುವವರಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾದರೆ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೋ ಈ ಪ್ರೌಢಗಾಯಕರಿಗೆ ಲಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಹಾಗೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮ

ಲಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲು ಎಷ್ಟೇ ಸಾಧನ ಬಲವಿದ್ದರೂ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅವಶ್ಯಕ. ರಾಗವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಲ್ಲದೆ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಗಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿ ಅವಶ್ಯಕ. ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ ರಾಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಗೀತವನ್ನು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತೆ ಮರೆತು ಗೀತದ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಧವಿಧ ರಾಗದ ತುಣುಕುಗಳಿಂದ ಹೆಣೆದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಧ್ವನಿಯ ಕಾಕು ಅಂದರೆ ಏರಿಳಿತ, ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮನುಡಿಕಾರ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಂದ ಕೇಳುವವರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವಪ್ರಚೋದನೆಯುಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಬಾಲಮುರಳಿಕೃಷ್ಣ ಅವರನ್ನು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಲಲಿತ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಈಗ ಅದರ ರೂಪವು ಬದಲಾಯಿಸಿತೆ? ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತವು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ನಂತರ ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಈ ಗಾಯನದ ಮೇಲೆ ಬಹು

ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅಂಶಗಳು ಏನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕರು ಗಮನವೀಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಲ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಯಾವುದೋ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗೀತೆಯ ಮಟ್ಟನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಆಭಾಸವಾಗಿ ಹಾಡುವುದನ್ನೂ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿ ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾರೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಹೀಗೆ ಆಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರ ಅಳತೆಗೋ ಹೊಲಿಸಿದ ಕವಚದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ತೂರಿಸಿದರೆ ಆಗುವ ವಿಚಿತ್ರಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದು.

ಭಾವ, ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ

ಇಂದಿನ ಲಲಿತ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವು ಪ್ರಾಯಶಃ ರವೀಂದ್ರ ಸಂಗೀತದಿಂದ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಪ್ರಧಾನ ಗೀತಗಳು ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಲಿತ ಗೇಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾದುವು. ಕ್ರಮೇಣ ಇತರ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದ್ದ ಗೇಯ ಶೈಲಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ವಿಧವಿಧ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳುಂಟಾದುವು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಗಾಯನದ ಮೂಲತತ್ವವು ಒಂದೇ ಆದರೂ ರುಚಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಲಲಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಜನರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲು ಈ ವಿವಿಧ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ, ಬಂಗಾಳದ ರವೀಂದ್ರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಉತ್ತಮ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾದ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ದನಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ★

ಸುಧಾ, 1972

5. ಸಂಗೀತ ಕಲಾಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಭೆಗಳ ಪಾತ್ರವೇನು?

ಒಂದು ಹತ್ತು ಜನ ತಮಿಳುನಾಡಿನವರನ್ನು ಮರಳುಕಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಬಿಟ್ಟರೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಸಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದ ಮುಖ್ಯ ನಗರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ತಮಿಳುನಾಡಿನವರಿಂದಲೇ. ಅದಕ್ಕೇ ಇರಬಹುದು ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಚಿತ್ರ ಮಂದಿರಗಳಷ್ಟಿಲ್ಲ. ಬಹು ಕಡಿಮೆ. ಕಾಲುಭಾಗದಷ್ಟಿರಬಹುದು. ರಾಜ್ಯದ ಇತರ

ನಗರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಭಾ, ಸಮಾಜಗಳಿವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಷ್ಟಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಭೆ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನವರ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸ್ಥಳೀಯರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳಿಗೂ ಬೆಂಬಲವಾಗಿರುವವರಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಂದಿ ತಮಿಳು ನಾಡಿನವರೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೇ ಮೀಸಲು

ಇಷ್ಟು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಸಭೆ ನಡೆಯುವ ರೀತಿ, ನೀತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಹುಶಃ ಮದರಾಸಿನ 'ಕಾಪಿ' ಎಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ 'ಮೈಕ್ ರಹಿತ ಕಚೇರಿ'ಗಳಿಗೇ ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುವು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಮದರಾಸಿನ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳಿಗೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸಭೆಗಳಿಗೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೊಂದಿದೆ. ಮದರಾಸಿನ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತ' ಪದವಿದ್ದರೂ ಈಗ ಬಹುತೇಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕಗಳು. ಅನಂತರ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಡೆಯ ಪಂಕ್ತಿ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಸಭೆಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರದೂ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೇ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿವೆ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೇ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಕ್ ರಹಿತ ಕಚೇರಿಗಳು - ಹೀಗೆ.

ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭದ್ರವಾಗಿರುವ ಸಭೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮಿತ್ರರು ತಮ್ಮ ಕೈಯಿಂದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಭರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಸಭೆಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಸಂಭಾವನೆ ನಾಮಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರು ಸಭೆಗಳಾದರೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ತಿಂಗಳೂ ಐವತ್ತು ಅರವತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಗಣನೀಯವಾದ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಸರಿ.

ಕಲೆಗೆ ಸಹಾಯಕವೇ?

ಮದರಾಸಿನ ಸುಮಾರು ಅರುವತ್ತು-ಎಪ್ಪತ್ತು ಸಭೆಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹದಿನೈದು-ಹದಿನಾರು, ಇತರ ನಗರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಭೆಗಳ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗೆ ಅವು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತಿವೆಯೇ? ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಸಭೆಗಳು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಪ್ರಚಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ. ಪ್ರಚಾರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಬೇಕು, ಹೆಚ್ಚಬೇಕು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಾಧಕವಾಗುವಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು. ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಈ ಸಭೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದುದರಿಂದ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಹುದು.

ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಕಿರಿಯರಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಬೇಕು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸಾಮಗ್ರಿಗೂ ಯುಕ್ತವಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟು ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಶ್ವಾಸ, ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಯಾವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೋ ಅವು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದುವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಹಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆಯೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಭಿರುಚಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರತಿಭೆಯಿರುವ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳು ವಿಫಲವಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇವೆರಡೂ ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯಗಳು ಎಂಬ ಅಂಶವೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮರೆತುಹೋಗಿರಬಹುದು.

ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ನಿಯಮಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಏನೇ ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಬಹು ಪಾಲು ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳು ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಂತಿದೆ. ಹಣ ಕೊಡುವವರು, ಸದಸ್ಯರು. ಅವರ ಅಭಿಲಾಷೆಯಂತೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಸಂಸ್ಥೆಯು ಎಷ್ಟೋ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ, ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಒಂದು ವಿಷಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಂತೆ. ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಸಭೆ ಎರಡರದೂ ಒಂದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಆದರ್ಶಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಯು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ- ಹಣ. ಅದು ಒದಗದಿದ್ದರೆ ಪಥ ನಡೆಯುವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಒದಗಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ– ಧ್ಯೇಯ, ಗುಣಕ್ಕಿಂತ "ಜನ ಮರುಳೋ..." ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಕಲಾವಿದನ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜನ

ಜಮಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೇ ಗುಣವಿದ್ದೂ ಕಲಾವಿದನು ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದರೆ ಜನಸಂದಣಿ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೇ, ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಆದಹಾಗೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಎಂದರೆ ಹಾಯಾಗಿ ಹೊತ್ತು ಕಳೆವ ಒಂದು ಸಾಧನವೇ ವಿನಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಧ್ಯೇಯವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ತ್ರಿಕೋಣದಂತೆ

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಸ್ಥೆ-ಸಂಗೀತಗಾರ ಮತ್ತು ಸಭಾಸದರು ಮೂವರೂ ಹೊಣೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೊಂದು ತ್ರಿಕೋಣದಂತಿದೆ. ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅವರ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿ, ಆಸಕ್ತಿ ಕುದುರುವಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಸಲಹೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಧಾನವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಗೀತವು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಪಾದನೆಯ ಒಂದು ಸಾಧನ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜವಾಬುದಾರಿಯಿದ್ದಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಸಭಾಸದರು. ಅವರಿಗೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಗೀತವು ಹಾಯಾಗಿ ಹೊತ್ತು ಕಳೆವ ಒಂದು ಸಾಧನಕ್ಕಿಂತ ಅದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಅರಿವಿದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಬೇಕಿಲ್ಲವೇನೋ! ಅಪರೂಪವಾದ ಅಂಶಗಳಾವುದನ್ನಾದರೂ ಕಲಾವಿದನು ನಿರೂಪಿಸತೊಡಗಿದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಲಿ, ಸಹನೆಯಾಗಲಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಕಚೇರಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಂಸ್ಥೆಯವರಿಗೆ ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಕಡೆಯೇ ದೃಷ್ಟಿ - ಆ ದಿನದ ಖರ್ಚಾದರೂ ಏಳುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಆತಂಕ. ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಲೇ ತಾವು ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಗೊತ್ತಾಗದೇ ಸಭೆಯಿಂದ ಆಗಲೇ ಕೋರಿಕೆಯ ಚೀಟಿಗಳು ಬಂದಿರುತ್ತವಲ್ಲ! ಜನಗಳ ಕೋರಿಕೆಯ "ರಘುವಂಶ ಸುಧಾ", "ನಿನುವಿನಾ ನಾಮದೆಂದು" ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹಿಂಜಿ, ಹರಿದು ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೂ ತೂರಿದೊಡನೆಯೇ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆ. ಅಂದಿನ ಕತೆ, ತೀರಿತು.

ಪರಿಹಾರವೆಂತು?

ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿಸ್ತೇಜವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಮೂವತ್ತು ರಾಗ, ನಲವತ್ತು ಐವತ್ತು ಕೃತಿ ಈ ಪ್ರಾಕಾರದೊಳಗೇ ಅಡಕವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇಷ್ಟೆಯೇ? ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದುದು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮೊದಲಾದುವು ಅವರ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದುವರೆದರೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಂಗಳು ವಾಸನೆ ಹತ್ತುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಇದನ್ನು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರೆಲ್ಲಾ ಚಿಂತಿಸಿ ಈ ವಿಷ ಚಕ್ರದಿಂದ ಸಂಗೀತವು ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ ಬದುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. "ಈಗಿನ ಜನಾಂಗ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ

ಹಾಳಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ” ಎಂದು ಹಿರಿಯರು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ. ಈಗಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನ ಬದಲು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕೃತಿಗಳು ಅಷ್ಟೇ. ಎರಡರದೂ ಒಂದೇ ಮನೋಧರ್ಮ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು, ಸಂಗೀತದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ತಮ್ಮ ಉದ್ದಿಶ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ, ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಇಲ್ಲ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

1973

6. ಸಂಗೀತ ಸಂಜೀವಿನಿ

ಸಂಗೀತವು ಸಜೀವ ಮತ್ತು ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಹು ಹಳೆಯದು. ಸಂಗೀತವು ರೋಗಹರವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಬಹುತೇಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ, ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ರೋಗವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳಿದ್ದರೂ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಮುಂದೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಮೂರು ಘಟನೆಗಳು ನಿದರ್ಶನವೆನ್ನಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯದು ದಿ॥ ಬಡೇಗುಲಾಂ ಆಲೀಖಾನರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ‘‘ರೋಗವನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡಬಲ್ಲ ಗುಣವು ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದೆಯೇ?’’ ಎಂದು ಯಾರೋ ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದರು – ಗುಲಾಂ ಆಲೀಖಾನ್, ‘‘ಇದೆ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನ್ನದೇ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ಲಾಹೋರಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದಿನವೂ ನಾಲ್ಕಾರು ಗಂಟೆಗಳು ಹಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಒಂದು ದಿನ ಅದೇ ಬೀದಿಯ ಮನೆಯವರೊಬ್ಬರು ಬಂದು ತಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬರಬೇಕೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಶ್ವವಾಯುವಿನಿಂದ ಮಲಗಿದ ರೋಗಿಯೊಬ್ಬನಿರುವನೆಂದೂ ಅವನು ನನ್ನ ಸಂಗೀತ ಕೇಳಲು ಆಸೆಪಡುತ್ತಿರುವನೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಾಡಬೇಕೆಂದೂ ಕೇಳಿಕೊಂಡರು. ಅದರಂತೆ ಅವರ ಮನೆಗೆ ದಿನವೂ ಹೋಗಿ ಆ ರೋಗಿಯ ಮುಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಮೂರನೆಯ ದಿನ ಮಲಗಿದ್ದ ರೋಗಿ ಎದ್ದು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಒಂದು ವಾರವಾಗುವವೇಳೆಗೆ ಗೋಡೆಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಕಂಬವನ್ನೋ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ನನ್ನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆತನು ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯ. ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ನನ್ನ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಚೈತನ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿತು. ಅದು ಶರೀರದ ಮೇಲೆಯೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ’’ ಎಂದರು.

ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ

ಮೇಲಿನದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಈಗ ಹೇಳುವ ಘಟನೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಸ್ಥಳ : ಅಮೇರಿಕಾದ ಮಿಚಿಗನ್ ರಾಜ್ಯದ ಒಂದು ಆಸ್ಪತ್ರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಭಾಂಗಣ, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಿಯಾನೋ, ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದವರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮತ್ತು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು. ಮಂಕುಮಂಕಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಯುವಕನೊಬ್ಬ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿ ಪಿಯಾನೋ ನುಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಬೆಥೋವನ್, ಷೋಪಾನ್, ಮೊಜಾರಟ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳು, ಮುಕ್ಕಾಲು ಗಂಟೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಮುಗಿಯಿತು. ಎದ್ದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ ಉಕ್ಕಿದ ಚಪ್ಪಾಳೆ. ಆತನೂ ಸಭೆಗೆ ವಂದಿಸಿದ. ''ಎಂತಹ ಕೈ'' ''ಒಳ್ಳೆಯ ಪಕ್ವವಾದ ಸಂಗೀತ'' ಎಂದು ಹೊಗಳುತ್ತಾ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಚದುರಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಎಂದರೆ, ಅದು ಹುಚ್ಚರ ಆಸ್ಪತ್ರೆ. ಪಿಯಾನೋ ವಾದಕನು ಅಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರೋಗಿ. ಅವನ ಕತೆಯಿಷ್ಟೆ. ಹೆಸರು ಹೊರೇಸ್ : ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಂತ ಸಂಸಾರವೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಕೋಚ ಪ್ರಕೃತಿ. ಮುಖೇಡಿ ಅನ್ನೋಣ. ಯಾರೊಂದಿಗೂ ಸೇರಲೊಲ್ಲ. ತಾಯಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು. ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಆಟದ ಸಾಮಾನುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ತಂತಿ ವಾದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸದಾ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಅವನ ತಾಯಿ, ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿ ಇರಬಹುದೆಂದೆಣಿಸಿ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಬಳಿ ಪಿಯಾನೋ ವಾದನವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಏರ್ಪಡಿಸಿದಳು. ಇದೂ ನಾಲ್ಕಾರು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯಿತು.

ಯಾವುದೋ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಹೊರೇಸನ ಪಿಯಾನೋ ವಾದನವನ್ನು ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನೊಬ್ಬನು ಕೇಳುವಂತಾಯಿತು. ವಿದ್ವಾಂಸನ ಹೆಸರು ಓಸಿಪ್ ಗೆಬ್ರಿಲೋವಿಚ್. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯೊಂದರ ನಾಯಕ. ಹೊರೇಸನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅವನಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಪ್ರೌಢಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪಿದ. ಅವನ ಬಳಿ ಪಿಯಾನೋ ವಾದನ ಕೃತಿರಚನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಶಿಕ್ಷಣವೂ ದೊರೆಯಿತು. ಹೊರೇಸ್ ಉತ್ತಮ ಪಿಯಾನೋವಾದಕನೆಂದು ಅನೇಕ ಸಂಗೀತಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಲು ಇಷ್ಟಪಡಲಿಲ್ಲ. ಕೇಳಲಪೇಕ್ಷಿಸುವವರು ಅವನ ಮನೆಗೇ ಬಂದು ಕೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಪಾಠ ಹೇಳಲು ತಯಾರಾಗಿದ್ದ. ಸಾಕಷ್ಟು ಮಂದಿ ಹೊರೇಸನ ಬಳಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಎಂಟು ಹತ್ತು ವರುಷ ಕಳೆಯಿತು.

ಗುರು ವಿಯೋಗ

ಒಂದು ದಿನ ಇದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅವನಿಗೆ ಮಮತೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಿದ ಗೆಬ್ರಿಲೋವಿಚ್ ಸತ್ತು ಹೋದ. ಒಂದು ವರುಷದೊಳಗೆ ಹೊರೇಸನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಭ್ರಮಣೆಯಾಗಲಾರಂಭ

ವಾಯಿತು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಕಣ್ಣು ಕತ್ತಲೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಏನೇನೋ ಧ್ವನಿಗಳು ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನನ್ನು ಯಾರೋ ಅಪಹರಿಸಲು ಬರುವರೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಬಲವಾಗತೊಡಗಿತು. ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ ತಾನು ಯಾರೆಂಬುದೇ ಮರೆತುಹೋಯಿತು. ಎಳೆಯ ಮಗುವಿನಂತೆ ಆಡತೊಡಗಿದ. ಬಟ್ಟೆ ಉಡುವುದು, ಆಹಾರ ತಿನ್ನುವುದು, ನೀರು ಕುಡಿಯುವುದು ಇವೆಲ್ಲಾ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೇ ನಡೆಯುವಂತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರೇಸನ ತಾಯಿ ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಅವನನ್ನು ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸೇರಿಸಿದರು.

ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೈದ್ಯ ಡಾ. ಐರಾ ಆಲ್‌ಟುಷರ್, ಹೊರೇಸನ ಪೂರ್ವೋತ್ತರವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಕೇಳಿದ. ಅನಂತರ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಮಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ. ಹೊರೇಸನಿಗೆ ಷೋಪಾನನ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಬಹು ಇಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಡಾ. ಆಲ್‌ಟುಷರ್ ಪ್ರತಿ ದಿನ ಎರಡೆರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಷೋಪಾನನ ಕೃತಿಗಳ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಸಿ ಅದರ ಮುಂದೆ ಹೊರೇಸನನ್ನು ಕೂರಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ವರುಷ ಕಾಲ ಮಾಡುವ ವೇಳೆಗೆ ಹೊರೇಸನು ಜನಗಳನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುವುದು, ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಆರೇಳು ವರುಷಗಳು ನಡೆಯಿತು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರತೀಕ- ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೊರೇಸನ ಪಿಯಾನೋ ಕಚೇರಿ.

ಇಲ್ಲಿ ಇಂತಹುದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭವೂ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಿಡಾರದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮನಸೋತ ಮದರಾಸಿನ ರಸಿಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರು, ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರು, ಮದರಾಸ್ ಸಾಹುಕಾರ್ ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರು ಹಡಗು ವ್ಯಾಪಾರಿ. ಶ್ರೀಮಂತರು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು. ಉದಾರ ಹೃದಯ ಅವರದು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಇದ್ದಬದ್ದ ಕೆಲಸವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಿಲ್ಲಿಸಿಯಾದರೂ ಹೋಗಿ ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದರವರು.

ಒಮ್ಮೆ ಅವರಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾರಿ ಆಘಾತವಾಯಿತು. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿದ ಈ ನಷ್ಟದಿಂದ ಚೆಟ್ಟಿಯವರಿಗೆ ಸ್ಮೃತಿ ತಪ್ಪಿತು. ಎಚ್ಚರವಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಬುದ್ಧಿಭ್ರಮಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಯಾರಿಗೂ ತೊಂದರೆ ಮಾಡುವ ಹುಚ್ಚಲ್ಲ - ಅದು. ಸುಮ್ಮನೆ ಬಿರುಗಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಂಗಾತನಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವುದು. ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು.

ರಸಿಕನಿಗೆ ಮತಿಭ್ರಮೆ

ಮನೆಯವರ ವ್ಯಥೆ ಹೇಳತೀರದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೈದ್ಯರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಆ ವೈದ್ಯರಲ್ಲೊಬ್ಬರು ಸಲಹೆ ಮಾಡಿದರು – ಆಳ್ವಾರ್

ಚೆಟ್ಟಿಯವರು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯರಾದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅವರ ರೋಗವು ಗುಣವಾಗಬಹುದೋ ಏನೋ ಎಂದು. ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಉಪಕೃತರಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಕರೆಸಿದರು. ಅವರುಗಳ ಸಂಗೀತವೂ ಆಯಿತು. ಆದರೂ ಪ್ರಯೋಜನ ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ "ಬಿಡಾರದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರನ್ನು ಕರೆಸಿರಿ. ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಚೆಟ್ಟಿಯಾರಿಗೆ ಬಹು ವಿಶ್ವಾಸ" ಎಂದು ಯಾರೋ ಹೇಳಿದರು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೆ ಕರೆ ಹೋಯಿತು.

ಮದರಾಸಿಗೆ ಬಂದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ನೇರವಾಗಿ ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರ ಮನೆಗೆ ಹೋದರು. ತಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಬಹು ವ್ಯಥೆಪಟ್ಟರು. ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರನ್ನು ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಮೇಲೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮಲಗಿಸಿದ್ದರು. ಚೆಟ್ಟಿಯವರು ತೊಲೆಗಳನ್ನೇ ದುರುಗುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಪಾಡಿಗೆ ತಾವೇ ನಗುತ್ತಾ ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾರನೆಯ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಸ್ನಾನಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾದ ಮಾರುತಿಯನ್ನು ಧ್ಯಾನಮಾಡಿ ಮುಡುಪುಕಟ್ಟಿ ಚೆಟ್ಟಿಯವರು ಮಲಗಿದ್ದ ಹಜಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಕೇವಲ ತಂಬೂರಿ ನಾದದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೀಗೆಯೇ ಕೆಲವು ದಿನಗಳು ಕಳೆದಿದ್ದವು - ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಮೂರು ಗಂಟೆ, ಸಾಯಂಕಾಲ ಮೂರು ಗಂಟೆ, ಅವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ; ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರನ್ನು ಮಲಗಿಸಿದ್ದ ಉಯ್ಯಾಲೆ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ.

ಮೂರನೆಯ ದಿನ ಚೆಟ್ಟಿಯವರು ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ನಗುವುದೂ ನಿಂತು ಹೋಯಿತು. ಏಳನೆಯ ದಿನ ಮಲಗಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಕೊಂಡು ದುರುಗುಟ್ಟಿ ನೋಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹತ್ತನೆಯ ದಿನ ಎಳೆದಾಡುವ ದನಿಯಿಂದ "ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ನವರಲ್ಲವೇ? ಇದೇನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ? ಯಾವಾಗ ಬಂದಿರಿ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಎರಡು ಮೂರು ವಾರಗಳ ನಂತರ ಮೊದಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೇ ಬಂದರು - ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿ.

ಆಳ್ವಾರ್ ಚೆಟ್ಟಿಯವರ ಕುಟುಂಬದ ಸಂತೋಷ ಹೇಳತೀರದು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೂ ಅಷ್ಟೇ. ಚೆಟ್ಟಿಯಾರ್ ಬಹು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಸಂಗೀತದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಗಳಿದರು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. "ನಿಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕೆಂದು ಭಗವದಿಚ್ಛೆಯಿತ್ತು. ಅವನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದಲೇ ಆ ಪೀಡೆ ಪರಿಹಾರವಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ನನ್ನದೇನಿಲ್ಲ" ಅಂದರು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ತ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಚೆಟ್ಟಿಯಾರರ ಆಸೆ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಬಲವಂತಕ್ಕೆ "ಈಗ ರಾಮಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಲು ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕಾರು ಕಬ್ಬಿಣದ ತೊಲೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಿ, ಸಾಕು" ಎಂದರು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1973

7. ಕಾವ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳ ಸುಂದರ ಸಮನ್ವಯಕಾರ

ಈಗ ಕೆಲವು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ – ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಾಗಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪರವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಈ ಕಾರ್ಯಾಗಾರ ಕೇವಲ ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ, ಅಂದರೆ ತೋಡಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ರಾಗದ ಬಹುಮುಖಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದೇ ಈ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದ ಉದ್ದಿಶ್ಯ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದುಷಿ ಡಾ. ಎಂ. ಎಲ್. ವಸಂತಕುಮಾರಿಯವರು ಈ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪು. ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರದೂ ಒಂದು. "ಶಾರದೀಶೋಭಾ" ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಗೀತೆ ಅವರ ಶರದ್ವಿಲಾಸ ರೂಪಕದಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡುದು. ಇದು ತೋಡಿರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಅರಳಿರುವ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನವೀನತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗೀತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ವಿಸ್ಮಿತರಾದ ವಸಂತಕುಮಾರಿ "ಇದು ಯಾರ ರಚನೆ. ಇದರ ಪದಬಂಧ, ನಡೆ, ರಾಗರೂಪ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಾವೀನ್ಯ ಇದೆಯಲ್ಲ! ಎಷ್ಟು ಕಾಲದಿಂದ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ? ಕಚೇರಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ?" ಇತ್ಯಾದಿ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ವಿಚಾರಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ "ಇಲ್ಲ. ಅವರು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಕವಿ, ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸವೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ" ಎಂದೆ. "ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಮನೋಧರ್ಮ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು?" ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಕೇಳಿದರು ಎಂ. ಎಲ್. ವಿ.

ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಲು ಅಂತಹ ಕಷ್ಟವೇನೂ ಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಬಾಲ್ಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಜೀವನದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತ ವಾತಾವರಣ, ಸಂಗೀತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಒಲವು. ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆ ರಕ್ತಗತವಾದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ದಿನ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರರ ಕೊಠಡಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಪು.ತಿ.ನ. "ಬಹಳ ದಿವಸ ಆಯಿತು ಕೇಳಿ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮೈಸೂರು ತೋಡಿ ನುಡಿಸಿ" ಎಂದರು. ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಆಯಿತು. ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಕೇಳಿದೀವಿ, ಮೈಸೂರು ಪಾಕ್ ಕೇಳಿದೀವಿ, ಮೈಸೂರು ಬೋಂಡ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದೀವಿ. ಆದರೆ "ಮೈಸೂರು ತೋಡಿ?" ಇದು ವಿಚಿತ್ರ ಬೇಡಿಕೆ ಎನಿಸಿತು. ಆಮೇಲೆ

ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರನ್ನ ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಕೇಳಿದೆ. "ಮೈಸೂರು ತೋಡಿಗೂ ಕಣಿವೆ ಕೆಳಗಿನ ತೋಡಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರೋದು ನಿಜ. ಅದು ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕಚೇರಿ ಕೇಳಿದ್ದವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರುತ್ತೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೈಸೂರು ತೋಡೀಲಿ ಗಾಂಧಾರಕ್ಕೆ ಗಮಕ ಹಚ್ಚೋಲ್ಲ. ಕಣಿವೆ ಕೆಳಗಿನವರು ಗಮಕ ಹಚ್ಚುತಾರೆ" ಎಂದರು. ಅನೇಕ ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಮೈಸೂರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕೆಲವರ ರೆಕಾರ್ಡ್‌ಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವ ಆಯಿತು. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರದು ಅಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ. ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ.

ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಿರಿಯ ಹಾಗೂ ಹೆಸರಾಂತ ಕವಿ. ಅವರ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹಗಳಾದ – ಹಣತೆ, ಮಾಂದಳಿರು, ಮುಂತಾದುವೂ, ಈಚಲು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಮತ್ತು ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪು ಮುಂತಾದ ಗದ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗೆಲ್ಲಾ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಶಬ್ದ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥ ಸಂಪತ್ತು ಎರಡನ್ನೂ ಹಿತವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿರುವ ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಧಾರೆ ಸ್ಫುರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಂದ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವುದು ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಹಲ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಗುರಿ ವಸಂತ ಚಂದನವೇ ಮುಂತಾದ ನಿಸರ್ಗದ ಚೆಲುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ, ಹಂಸದಮಯಂತಿ, ಹರಿಣಾಭಿಸರಣ, ರಾಮೋದಯ ಮುಂತಾದ ಪುರಾಣ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಫಲಭರಿತವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ಸುಂದರ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಈ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಆಚಾರ್ಯರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೊಡುಗೆ ಎನ್ನಬೇಕು. "ಸಂಗೀತಮಪಿ ಸಾಹಿತ್ಯಂ ಸರಸ್ವತ್ಯಾಂ ಸ್ತನದ್ವಯಂ" ಎಂಬ ಪುರಾತನೋಕ್ತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವುದೇ. ಹಿಂದೆ ಇದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವೆನಿಸುವಂತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳಿಗೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧ ತಪ್ಪಿದೆ. ಅನೇಕ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿ ಇಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಗಾರರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸೊಗಸನ್ನು ಅರಿಯರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿಮಾನ ಉಳ್ಳವರೂ, ರಸಗ್ರಹಣ ಮಾಡಿ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಂದೇ ಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಂತಹ ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು. ಅವರ ಸಂಗೀತಾಭಿರುಚಿಯ, ಸಂಗೀತ ಕೈಂಕರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕಗಳಂತಿವೆ - ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು.

ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಅಪೆರಾ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಹಾಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವೂ ಹಾಡುವುದರಿಂದಲೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಇಬ್ಬರು ಕೂಡಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದ ವೃಂದಗಾಯನವೇ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ನಿಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಳೂ ಅನಿಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಯ, ವೃತ್ತ ಮುಂತಾದುವು ಇರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಚಿಕ್ಕ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಕಲ್ಯಾಣ, ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಏರಿ ಶೇಷಾಚಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರು ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ – ಆದರೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಪಾತ್ರರಚನಾ ವಿಧಾನ ಹಿಂದಿನದು. ಮಾತು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ, ಸರಣಿ, ಇಂದಿನದು. ಧಾತು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಭಾಗ ಹಿಂದಿನದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಿದ್ದುವುದು, ಮೇಕ್‌ಅಪ್ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ, ಇದರ ಫಲ ಹೊಸ ರುಚಿ, ಹೊಸ ಅನುಭವ.

ನನಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಈ ಹೊಸ ಅನುಭವ ಆದುದು – ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ. ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಮೂಲಕ. ಆಗ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಕೇಂದ್ರವು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕವನಗಳನ್ನು ರಾಗದ ಮೆರಗು ಹಚ್ಚಿ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಯೂ ಮಾಡಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಆ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಪ್ರಸರಿತವಾದ ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ 'ವಸಂತ ಚಂದನ' ಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅದರ ನಾವೀನ್ಯ ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ರೂಪಕವು ಅಂತಹ ಅತಿಶಯವಾದುದು ಎನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ.

ವಸಂತಚಂದನ, ಗೀತನಾಟಕ ನಿಜ. ಸಂಗೀತ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೇಯನಾಟಕ' ವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಗೇಯನಾಟಕ, ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗೆ ಹಾಡಿನಂತೆಯೇ ರಾಗಸಹಿತ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕಾದ ಗದ್ಯಾಂಶಗಳೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ದೀರ್ಘವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಪದ್ಯ – ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಮ-ಸಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಹಾಡಿನಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತೂ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಸಂತಚಂದನವು ಬೇರೆ ರೀತಿ ಇದ್ದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಭಾಗಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾತುಗಳು

ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸುವ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಡೂ ಮಾತೂ ಒಂದೇ ಕಾವ್ಯಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಂತಿದ್ದು ಈ ಗೀತನಾಟಕವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಪೆರಾಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಿತ್ತು.

ವಸಂತ ಚಂದನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವು ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಭಾಗವೂ ಅಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಣೀಯ. ಎರಡೂ ಸಮತೂಕದಲ್ಲಿದ್ದವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಧಾತು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾವೀನ್ಯದ ಅನುಭವ. ನಾವೀನ್ಯ ಅಂದರೆ ನವ್ಯಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರದೊಳಗೇ, ಆದರೆ ಒಂದು ಹೊಸ ರುಚಿ. ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅದೇ ಎದ್ದು ಕಾಣದಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ತರುಣಿಯಂತೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಪ್ರಸರಿತವಾದ ರೂಪಕಗಳೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಈ ಹೊಸ ರುಚಿಯ ಸಂಗೀತವು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಾಕಾರದಿಂದ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೊರ ನೋಡಬಲ್ಲ ಎಸ್.ಎನ್. ಶಿವಸ್ವಾಮಿ, ಪದ್ಮಚರಣ್‌ರವರ ಪ್ರಭಾವವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಒಂದೆರಡು ವರುಷಗಳ ಅನಂತರ ಗೀತೆಯಂತೆಯೇ ಅದರ ಸಂಗೀತವೂ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರದೇ, ಮತ್ತು ಈ ಎರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಹುಟ್ಟಿದುವು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವುಂಟಾಯಿತು.

ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ ಹಾಗೆಯೇ ರಸಿಕ, ರಸಾನುಭವಿಯೂ ಸಹ. ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರ ಈ ಗೀತರೂಪಕಗಳ ರಾಗಹಂದರ ಹಲವಾರು ಕಾಲ, ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ, ಪಕ್ವವಾದ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದಕ್ಕೂ ನಿಲುಕದ ಎಷ್ಟೋ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲ. ಆ ಕಲೆಯ ಶ್ರೀ ಓನಾಮಗಳ ಪಾಠವೂ ಆಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರ್ತು ಹಿಡಿಯುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅದಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಈ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಗೀತಗಳ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ. ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಗಗಳನ್ನೇ. ಇದು ಸಹಜವೇ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದುದು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವೇದ, ಸಂಗೀತಗಳು ಮೊಳಗುತ್ತಿದ್ದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ಗಜಗಳ ಕಲಾ ಸೌರಭವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾ ಬೆಳೆದರು. ಆ ಸಂಗೀತದ ರುಚಿ ಮತ್ತು ಪರಿಮಳಗಳು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ನೆಲೆಸಿವೆ. ಕಲೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಮೈಸೂರು ಬಾನಿ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿತು. ಅನೇಕ ಸಲ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯರಾಗಗಳ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ "ಮೈಸೂರು ರುಚಿ ಬಂದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಆಚಾರ್ಯರು ಸವಿದ, ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪಕ್ವಗೊಂಡ ಈ ಹಲವಾರು ಕಾವ್ಯ ಸಂಗೀತಾನುಭವಗಳು ಅವರ ಗೀತನಾಟಕ ಅಥವಾ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ – "ನಾನು ಕೇಳಿದ ಹಲವಾರು ಸಂಗೀತಗಳ ಸುಖ, ನೋಡಿದ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಸೊಗಸು, ಮನನ ಮಾಡಿದ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಸರುಚಿ, ಮತ್ತು ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಪಟ್ಟ ಒಂದು ತೆರದ ಅತೃಪ್ತಿ ಹಲವಾರು ಛಂದಸ್ಸುಗಳು, ನನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಾಡಿಸಿದ ಬಗೆ, ನನ್ನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಅತಿ ಸಮೀಪವಾಗಿ ಸ್ನೇಹದಂತಿರುವ ಒಂದು ತೆರದ ಅಲೌಕಿಕ ವಿಷಾದ ಅದರ ಸುತ್ತಿನ ಹಂಬಲಗಳು, ಹೀಗೆ ನಾನು ಜಾಗ್ರತೆ ಸ್ವಪ್ನಾವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟ ಸೂರಾರು ತೀವ್ರಾನುಭೂತಿಗಳು, ನನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುವುದೆಂತು?" ಎಂದು ತಮ್ಮನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಚಾರ್ಯರ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳಂತಿವೆ - ಈ ಗೀತರೂಪಕಗಳು. ಇವುಗಳ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕ, ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಕೃತ ಈ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯರು ಆ ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ವರ್ಧಕವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿವಿಧ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕನ ಮಾಡುವುದೇ ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದಿಶ್ಯ.

ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗದಿರದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನ ರೀತಿಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ತುತಿ ಪದಗಳಿವೆ. ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೀತಿಯ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ಗೀತರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ನಿಸರ್ಗ ಚೆಲುವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ಕಥಾಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಗೆ ಅನಿಬದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಫುರಿಸಿದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಜಾಣ್ಮೆ ಮತ್ತು ಸಮಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಬದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳು ಈ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಾವೀನ್ಯದ ಪ್ರತೀಕದಂತಿವೆ. ಅವು ಬಹುತೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಕಾರದೊಳಗೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದಂತಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಭಾವತರಂಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನವೀನ ರಾಗಛಾಯೆಗಳಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಮಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಪರಂಪರೆಯ ರಾಗಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರೂಪಕ್ಕೂ ಪು.ತಿ.ನ. ಇತ್ತಿರುವ ರೂಪಕ್ಕೂ ಬಹು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಈ ರಾಗಲಹರಿಯ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅವರು ಮೊದಮೊದಲು ರಚಿಸಿದ ಗೀತರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ರಾಗಗಳು ಸಮ ಸಮ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನದ ಹಿಂದಿನ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಆರ್.ಕೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನ್, ಪದ್ಮಚರಣ್ ಮುಂತಾದವರು ನೆರವಾದರು. ಅನಂತರದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ

ಬಂದಿರುವ ಹೊಸ ಹೊಸ ರಾಗಛಾಯೆಗಳೂ ರಾಗ ರಂಜನೆಗಳೂ ಆಚಾರ್ಯ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಅವಕ್ಕೂ ಈಚಿನ ರಾಮಾಯಣ ಕಥಾವಸ್ತು ಅವಲಂಬಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ 'ಹಂಸ ದಮಯಂತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಹಂಸೆಯು ನಳನಿಗೆ ದಮಯಂತಿಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಹಾಡನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ''ನಿಂದೆಡೆಯನು ತುಂಬುವ ಸುಂದರನೆ'' ಎಂಬ ಗೀತೆಯ ರಾಗಛಾಯೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಶುದ್ಧ ಸಾವೇರಿ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ರಿಷಭ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ. ಈ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರುಚಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭಾವ ಪ್ರಚೋದನೆಗೂ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಯಾವ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆ, ಅಥವಾ ರುಚಿ ಕಾಣಬಂದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಇದೊಂದು ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ಇದ್ದಿತು. ಹೊಸ ಹೆಸರಿತ್ತರು. ಋಷಭ ವಿಲಾಸ. ರಾಗಗಳ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿತು. ಹೀಗೆಯೇ ಇದೇ ಗೀತರೂಪಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡು ''ಏನೊರೆದೆ ಬಾನಂಚಿನಂಚೇ'' ಹಂಸವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ನಳನು ಹಾಡಿರುವುದು. ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಜಯ ಜಯವಂತಿಯನ್ನೂ ಉತ್ತರಾಂಗದಲ್ಲಿ ಸೈಂಧವಿಯನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿದೆ – ಆದರೆ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಒಟ್ಟು ಅದರದೇ ಒಂದು ಆಕಾರ ಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಾರದೋಲ ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹರಿಣಾಭಿ ಸರಣದ 'ಹರಿಣಿ' ರಾಗ ಮತ್ತು ಸೀತೆಯು ಮಾಯಾಮೃಗದ ಚೆಲುವನ್ನು ನೋಡಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ''ಅಗೋ ನೋಡು ಎಂಥ ಹರಿಣಿ'' ಎಂಬ ಗೀತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯ ಜಿಲಾಕಾಫಿ ರಾಗದ ಛಾಯೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಗೀತದ ಒಟ್ಟು ಭಾವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಸೆ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧತೆಯು ಕಾಣಬರುವುದು. ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಸಮಯ ಅದರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಂದ ನಾದದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗ ಆಕಾರವನ್ನಿತ್ತು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆಚಾರ್ಯರಿಂದಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಎಂಟೊಂಬತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಋತುವಿಲಾಸ, ಋಷಭವಿಲಾಸ, ಗಾಂಧಾರದೋಲ, ಸುಧಾ, ಹರಿಣಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಸ್ವಂತ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಛಾಯ, ವಾಸಂತೀ, ಶ್ಯಾಮಲ, ಸಂಜೀವಿನೀ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳು ರಾಗಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಮ್ಯ ಅಷ್ಟೇ. ಪು.ತಿ.ನ. ನಿರ್ಮಿತ ಅದೇ ರಾಗಕ್ಕೂ ಹಳೆಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅದೇ ರಾಗಕ್ಕೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅವರ ವಾಸಂತೀ ರಾಗವನ್ನು ನೋಡುವ. ರಾಗಕೋಶದಲ್ಲಿ ವಾಸಂತಿಯು 27ನೇ ಮೇಳ ಸರಸಾಂಗಿಯ ಜನ್ಯವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಆರೋಹಣ ಸರಿಗಪಧಸ. ಅವರೋಹಣ ಸಧಪಗರಿಸ. ಆದರೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ವಾಸಂತಿ ರಾಗವನ್ನು ಯಾವ ಮೇಳಜನ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ನಾಟಕಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಚಕ್ರವಾಕವಾಗಬಹುದು. ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವರ ಛಾಯ, ಸಂಜೀವಿನೀ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದು.

ಅವರ ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ರಾಗಸ್ವರೂಪ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಅದರ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮೂಡಿದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ರಾಗವ್ಯಾಕರಣ ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಋಷಭವಿಲಾಸದ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಚತುಶ್ರುತಿ ರಿಷಭವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಋಷಭವಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಕೆಲವು ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಮಿಶ್ರದುರ್ಗ, ಯಮನ್, ಬೇಹಾಗ್ ಮುಂತಾಗಿ ಮಿಶ್ರ ತಳಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಮೋಹನ ಸ್ವರಗಳು ಪೀಲು ಮತ್ತು ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ ಸ್ವರಗಳು ಹೀಗೆ ಕೇವಲ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ರಾಗರೂಪಿಸುವುದನ್ನು ಗಾಯಕನ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಪು.ತಿ.ನ. ರವರ ಸಂಗೀತಕಲ್ಪನೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು applied music ಅಥವಾ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಂಗೀತದಂತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಹಾಡುವುದು ಬಹುತೇಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗಗಳಾದರೂ ಕೆಲವೆಡೆ ಭಾವೋತ್ಕರ್ಷತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನ್ಯಪ್ರಯೋಗವೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಅವುಗಳು ಹೇಗೇ ಮೂಡಿಬರಲೀ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲಿ, ದೇಶೀಯ ರಾಗಛಾಯೆಯಾಗಲೀ, ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲೀ, ಅವುಗಳಿಂದ ಭೂಷಿತವಾದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹೊಸ ರುಚಿ. ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪಾಕಗಳನ್ನು ಧೈರ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಮಾನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರೆನಿಸಿದವರು – ಬಾಲಮುರಳಿಕೃಷ್ಣ, ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ರೂಪಕ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾ ಅವರ ವಿಧವಿಧವಾದ ರಾಗಪಾಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ನಿರ್ಮಾತೃವು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶ ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟರು. ಅದೊಂದು ಇಂಟ್ಯೂಟಿವ್ ಅಥವಾ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ ಫಲವಾದ ಸಂಗೀತ ಎಂದರು.

ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ತಿರುವು ಮತ್ತು ಹೊಸ ರುಚಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನದ ಸಿಂಧುಭೈರವಿ ರಾಗದ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ಕರೆ ಅಥವಾ ಅದೇ ರೂಪಕದ ಬಾಗೇಶ್ರೀ ರಾಗದ ಬಾ ಸಖಿ ಬೃಂದಾವನಕೆ. ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ನಂದನಂದನ ಮುಂತಾದ ಗೀತೆಗಳ ರಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಹೊಸ ವರ್ಚಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಅದೇ ಹಂಸದಮಯಂತಿಯ ಗೀತೆ ಕರೆವುದು ಹೈಮಾಚಲ ಹಂಸಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಗೀತೆಯ ಬಹುತೇಕ ತಾರದಲ್ಲಿಯ ನಡೆಯು ಹಿಮಾಚಲದ ಔನ್ನತ್ಯದ ಸಂಕೇತದಂತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಸಾರುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರುಣೋದಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ವಂತಿಕೆ ತರುವ

ಶರದ್ವಿಲಾಸದ ತರುಣಾರುಣಪ್ರಾಚೀ ವಸಂತ ಚಂದನದ ಬಾನ ಬಣ್ಣವ ಮಾಗಿಸಿ ಶಶಿ ಮತ್ತು ಮೇಲಿನ ಮೇಲೆ ತೇಲುವಂತ ಕಾಲಬಾರದೇ ಗೀತೆಗಳು ದೇಶೀಯ ರಾಗ ಛಾಯೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪು.ತಿ.ನ. ಮುದ್ರೆಯ ಅನುಭವವೂ ಆಗುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಣಾಭಿ ಸರಣದ ಮಣಿವುದು ಮನನೀ, ಅಗೋ ನೋಡು ಎಂಥ ಹರಿಣ, ಘನ ವಿಪಿನ ಮುಂತಾದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಇದೇ ಸಾಲಿಗೆ ಶರದ್ವಿಲಾಸದ ಶರರುಹರಾಗಂ ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಬೆಳಗೆ ನಮ್ಮೀ ದೀವಿಗೆ, ಪದುಮನಾಭನ ಹೃದಯವಿಹಾರಿಣಿ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಥವಾ ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳ ಮುದ್ರೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಆ ರಾಗಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮಿಶ್ರ ರಾಗಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಆಚಾರ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಹೊಳೆದ ವಿವಿಧ ರಾಗ ರಚನೆಗಳು ಈ ಸೂತ್ರಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಕ್ಕೆ ಹರಿದಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿ ಶುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ರಚಿತವಾದ ಗೀತೆಗಳೂ ಇವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹಂಸದಮಯಂತಿಯ ಕೇದಾರ ರಾಗದ ವ್ಯಥೆಗಳ ಕಳೆಯುವ ಕತೆಗಾರ ಗೀತವು ಸರಳವಾದ ವರ್ಣಮಟ್ಟಿನಿಂದ ಕೂಡಿ ಮಧ್ಯಗತಿಯ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅದೇ ಹರಿಣಾಭಿಸರಣದ ರಾವಣ – ಸೀತೆಯರ ಸಂವಾದರೂಪವಾದ ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದ ಮಾಮಾಯೆ ಗೀತದ ರಾಗ ಹಂದರ ಬಹುಪ್ರೌಢವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವೂ ಗೀತದ ಸೊಬಗನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಪ್ರೌಢವಾದ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಗೀತ ಶಾರದೀ ಶೋಭಾ ಶರದ್ವಿಲಾಸದ ತೋಡಿರಾಗದ ಈ ಗೀತೆಯ ಸುಂದರ ರಾಗಭಾವ ಪದ-ರಾಗಗಳ ಅಂದವಾದ ಸಮನ್ವಯ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅದರ ಗಂಭೀರವಾದ ನಡೆ. ಗೀತವು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೊದಲಭಾಗ ಸಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಉತ್ತರಾರ್ಧ ನಾಲ್ಕು ಕಳೆ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಾರಂಭ. ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಒಂದು ಕಳೆ ತಳ್ಳಿ ಪ್ರಾರಂಭ. ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಸಮದಿಂದ ಎರಡು ಚರಣಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಬಹುತೇಕ ಯಥಾಕ್ಷರ ರೀತಿ ಅಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರ. ಆರು ಆವರ್ತದ ಈ ಚರಣದ ಕೊನೆಯ ಆವರ್ತ ನಾಲ್ಕು ಕಳೆ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಾರಂಭ. ಮಿಕ್ಕ 12 ಕಳೆ ತ್ರಿಶ್ರಗತಿ. ಎರಡನೆಯ ಚರಣ ನಿಧಾನಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಡೆ ಐದೂ ಮುಕ್ಕಾಲು ಆವರ್ತದವರೆಗೂ ನಿಧಾನವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಂದ ವೇಗವಾಗಿ ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಓಡುತ್ತದೆ. ಈ ದ್ರುತದಲ್ಲಿಯ ಮುಕ್ಕಾಲು ಚತುರಶ್ರಗತಿ ಉಳಿದದ್ದು ತ್ರಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶಾರದೀ ಶೋಭಾ ಗೀತೆಯದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರಬಂಧ, ವಿಶೇಷ ರಾಗ ವಿನ್ಯಾಸ ಒಂದೊಂದು ಚರಣದ ಧಾತುವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಇಂದು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಪ್ರೌಢಕೃತಿಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಏರಬಲ್ಲದು. ಸೆರವಲ್

ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಮಾಡಿ ರಾಗಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಬಹುಯುಕ್ತವಾದ ಗೀತೆ – ಶಾರದೀ ಶೋಭಾ.

ಇದನ್ನೇ ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಭವತಾರಿಣಿ ಜನನಿ, ಕಮಾಚ್‌ರಾಗದ ಆರೇ ಮೋಹನ ಗೀತೆಗಳಿಗೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ "ಅರೇ ಮೋಹನ" ಗೀತೆಯ ರಾಗದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಪು.ತಿ.ನ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ರಾಗ ವಿಧಾನ, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಮಾಚ್‌ರಾಗದ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿ. ತಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕಮಾಚ್ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಯಶಃ ತಾರಷಡ್ಜದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಲ್ಲಿ ಅರೆ ಮೋಹನ ತಾರ ರಿಷಭದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಮಾಮೂಲು ರೀತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ತಿರುವು ಅನುಭವವಾಗುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರದ್ರವ್ಯದ ಬಳಕೆಯು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವೇನಿಲ್ಲ. ಈ ತಿರುವು ಒಂದು ಆಕರ್ಷಣೀಯಾಂಶ ಒದಗಿಸಿದೆ. ಈ ಗೀತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಶೆಮ್ಮಂಗುಡಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯರ್ ಹಿಂದೆ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ದೇಶದ ವಿವಿಧ ರೇಡಿಯೋ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗೆ ಪರೀಕ್ಷಾರ್ಥವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಂಗಳೂರು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೂ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ಆಗ ಈ 'ಆರೇ ಮೋಹನ' ಗೀತೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳಿ "ಇದು ಯಾರ ರಚನೆ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಇದು ಇಂತಹವರದೆಂದು ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ನಂತರ "ಇಂತಹ ಉತ್ತಮ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿರಬೇಕು" ಎಂದರು. ಅನಂತರ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟರಂತೆ. ಗೀತರೂಪಗಳ ಭಾಗವೇ ಆಗಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡುವಂತಿದ್ದರೂ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಉತ್ತಮ ರಾಗ ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅನೇಕ ಗೀತಗಳು ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು –

ಕತೆಗಳ ಕಳೆಯುವ (ರಾಗ ಕೇದಾರ – ಹಂಸದಮಯಂತಿ), *ಕೊಳಲನೂದು ಗೋವಿಂದ* (ರಂಜನಿ – ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ), *ಗಿರಿಧರ ಕಾಳಮೇಘ* (ಬೇಗಡೆ - ಶರದ್ವಿಲಾಸ), *ಶಾರದೀ ಶೋಭಾ* (ತೋಡಿ – ಶರದ್ವಿಲಾಸ), *ಎಚ್ಚರಚ್ಯುತ* (ಸಾವೇರಿ – ರಾಮೋದಯ), *ಏನು ಭಾಗ್ಯ* (ಭೈರವಿ – ರಾಮೋದಯ), *ಮಿಥಿಲೆ ಪುಣ್ಯನಗರಿ* (ಯದುಕುಲ ಕಾಂಭೋಜಿ ಸೀತಾಪರಿಣಯ), *ಹರಧನುವಿನ ಬಲ* (ಕಲ್ಯಾಣಿ - ಸೀತಾಪರಿಣಯ), *ಆ ಕಮಲಾಂಬಿಕಾ* (ಶ್ರೀರಂಜನಿ – ಸೀತಾ ಪರಿಣಯ), *ಎಡರುಗಳೊಡೆಯ* (ಗೌಳ – ಸೀತಾಪರಿಣಯ), *ತರುಣಾರುಣ* (ಭೂಪಾಲ - ಶರದ್ವಿಲಾಸ), *ಚಂದ್ರಕಿರಣ* (ಹಮೀರ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ ವರ್ಷ ಹರ್ಷ),

ಭವತಾರಿಣಿ (ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ – ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ), ಭಾಮಾ ರಮಣನ (ಸಿಂಧು ಭೈರವಿ – ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ).

ಇಂತಹ ಪ್ರೌಢ ಸಂಗೀತ ಧಾತುವುಳ್ಳ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಗೀತೆಗಳು ಅದರ ವಿವಿಧ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಲಲಿತವೆನಿಸಿದ ಆರೇ ಮೋಹನ (ಕಮಾಚ್ – ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ), ಬೆಳಗೆ ನಮ್ಮೀದೀವಿಗೇ (ಯಮನ್ ಬೆಹಾಗ್ – ದೀಪಲಕ್ಷ್ಮಿ), ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ (ಸಿಂಧು ಭೈರವಿ – ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ), ಬಾನ ಬಣ್ಣವ (ಖಮಾಸ್ - ಜಂಜುಟಿ – ವಸಂತ ಬಂದನ), ತೂಗಿರಿ ರಘುರಾಮನ (ಕಾಪಿ – ಸೀತಾ ಪರಿಣಯ) ಅವರ ಸ್ವಂತ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಋತು ವಿಲಾಸಕೆ (ಋತುವಿಲಾಸ - ಶರದ್ವಿಲಾಸ), ವಾಸಂತಿ ಮಾಧವಿ (ವಾಸಂತಿ – ರಾಮೋದಯ) ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಗೀತಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ದೇವತಾ ಸ್ತುತಿ ರೂಪವಾದ ಸುಂದರ ಮುಖ ದರುಶನ (ವಾಚಸ್ಪತಿ) ಬರುವನು ಬರುವನು (ಆರಭಿ) ಸದಾ ಮಂಗಳಾಯತನ (ಅಭೋಗಿ) ಕಮಲ ಸಂಭವೇ (ದೇವ ಮನೋಹರಿ) ಮುಂತಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಅವರ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವ - ಮೇಲುಕೋಟೆ ಚಲುವ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ ಸ್ತುತಿಯವು. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಗೀತಗಳೂ ಅನೇಕವಿವೆ. ಹೀಗೆ ರಖಂವಾರಿ ರಚನೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕಲಿಯದ ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಈ ಉತ್ತಮ ರಾಗಸೌರಭದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು? ಅದನ್ನು ಅವರೇ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

ಮನಸ್ಸು ಒಂದು ಲಹರಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವು ನಾನು ಹಿಂದೆ ಅನೇಕವಾಗಿ ಕೇಳಿದ ದಿವ್ಯಗಾನಗಳ ಪುನಃಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲ. ಎಂದೂ ಕೇಳಿಲ್ಲದಂತೆ ತೋರುವ ಸ್ವರಸಾಂಗತ್ಯಗಳು. ನಡುರಾತ್ರಿಯ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಇವು ನನ್ನ ಕರ್ಣಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಥಳಥಳನೆ ಹೊಳೆದಿವೆ. ಎದ್ದು ಅವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು ನಾನು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೀಸಿರುವುದುಂಟು. ಧಾತು ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದಲ್ಲವೆ ಗೀತೆಗಳು ಜನಿಸುವುದು? ಮಾತು – ಮೋಡ ಸ್ವರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುವ ಮಿಂಚುಗಳು. ಮಾತು – ಬಲೆ. ಸ್ವರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಕ್ಕಿಗಳು.

ಹೀಗೆ ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಬೀಸಿದ ಮಾತಿನ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕಾಪಾಡುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಭಾರಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಅದನ್ನು ಮಾಡಲಾಗದ ಅವರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳ ಬಲೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಕ್ಕಿಗಳು ಹಾರಿಹೋಗಿವೆ. ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ನೂತನ ಸ್ವರಲಹರಿಗಳು ಹೊಳೆದಾಗ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಅವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಖಚಿತ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಅವರು ಪಟ್ಟ ಶ್ರಮ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ,

ಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಹೊಳೆದ ಈ ರಾಗಮಿಂಚುಗಳ ಸ್ಮೃತಿ ಪುನಃ ನಿದ್ರಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಮರೆತು ಹೋಗುವುದೋ ಎಂಬ ಆತಂಕದಿಂದ ಬೆಳಗಾಗುವವರೆಗೂ ಎಚ್ಚರವಾಗಿದ್ದು ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತಲೇ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ ಬಳಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ನಾನೇ ಸ್ವತಃ ನೋಡಿದ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ದೃಶ್ಯ ಇದು. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಆಗ ಆರಾಮ್ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 6 ಗಂಟೆ ಮಲ್ಲೇಶ್ವರದ 14ನೇ ಕ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಮನೆಯಿಂದ ಪು.ತಿ.ನ. ನಡೆದು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ – ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟಿದರು. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಎದ್ದು ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆಯುತ್ತಲೇ ಒಳಗೆ ಬಂದು "ವೀಣೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ" ಎಂದರು. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ವೀಣೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಲೇ ಪು.ತಿ.ನ. ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಅದನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತ ವೀಣಾ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಎರಡೂ ಹೊಂದುವವರೆಗೂ ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. "ಆ ಭಾಗದ ಸ್ವರ ಹೆಚ್ಚು. ಇನ್ನೂ ತಗ್ಗಬೇಕು. ಈ ಭಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿದೆ. ಎತ್ತಬೇಕು. ಈ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಗಮಕ ಹೆಚ್ಚು ಕೂಡದು. ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ತೋಡಿಯ ಛಾಯೆ ಬರಬೇಕು. ಆ ಗಾಂಧಾರ ಸ್ವಲ್ಪ ಏರಬೇಕು...." ಹೀಗೆ. ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರಿಗೆ ತುಂಬಾ ತಾಳ್ಮೆ. ಅದರಂತೆ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಧಾತು ಭಾಗ ಪು.ತಿ.ನ. ಗೆ ಸಮರ್ಪಕ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಸ್ವರ ಸಹಿತ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಎರಕ ಹುಯಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಉಳಿಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕಾರವಾದ ರೂಪ ಬಂದಂತೆ, ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ ವೀಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರಾಗರೂಪ ಸಹಿತ ಈ ಗೀತೆಗಳು ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಹೀಗೆ ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಮನೋಹರ ಶಬ್ದ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ. ರಾಗರಸ ಪೋಷಣೆಯಿದೆ. ಧಾತು ಮಾತೂ ಎರಡೂ ಹಾಲು ಜೇನಿನಂತೆ ಬೆರೆತು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿಸಿದೆ. ರಸಮಯವಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ. ಈ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳು ರಸಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಕಲ್ಪನಾ ನಾವೀನ್ಯದಿಂದ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕೊಡುಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ರಾಗಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಗೆ ತೂಗಬಲ್ಲ ಪ್ರೌಢವಾದ ಕೃತಿಶೈಲಿಯ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಆಕರ್ಷಣೀಯ ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ ಹಾಗೂ ಪದರಾಗಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವಂತಹವು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಗೀತೆಗಳ ಅಂದ ಮತ್ತು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ ಗುಣವನ್ನು ಆಕಾಶವಾಣಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸಾರದ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸಿದೆ. ಎತ್ತಿ ತೋರಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಲುಪುವುದೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಡುವುದೂ ಅಗತ್ಯ. ಈ ಕೆಲಸವೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ ಜಡತ್ವವನ್ನು ತೊರೆದ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಹೊಸತನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ, ಛಲ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ದೀಪಾವಳಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ, 1997

8. ಕೊಳಲು : ಅಂದು ; ಇಂದು ; ಮುಂದು

ಕೊಳಲು – ಹಾಗೆಂದರೇನು? ಅದು ಒಂದು ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಬಿದಿರು ತುಂಡು ಅಥವಾ ತೂತು ಕೊರೆದ ಬಿದಿರುಕೊಳವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ತುಂಡೇನೋ ಸಾಧಾರಣ, ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅದೆಂತಹ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಗುಣ? ಆ ತೂತುಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ನಾದ ಎಷ್ಟು ಮೋಹಕವಾದುದು? ಆ ನಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವಿಧ? ಸರಳವಾದ ನಾದ ತುಣುಕುಗಳಿಂದ, ಅದ್ಭುತವಾದ ಸ್ವರ ಶಿಲ್ಪದವರೆಗೂ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಬಿದಿರುತುಂಡಿಗೆ ಅದೆಂತಹ ಅದ್ಭುತಶಕ್ತಿ? ಬಿದಿರು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಚಂದನ, ಗಂಧ, ಮುಂತಾದ ಮರಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಿತ್ತಾಳೆ, ಬೆಳ್ಳಿ, ಚಿನ್ನ, ಪ್ಲಾಟಿನಂ, ಮುಂತಾದ ಲೋಹಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅದ್ಭುತಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಈ ಅನುಭವ ಪಡೆದ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತಶಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡಿರಬಹುದು.

ಕೊಳಲಿಗೆ ನಾನಾ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು, ತಮಿಳು-ಮಲೆಯಾಳಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಲ್, ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಪಿಳಕ್ರೋವಿ. ಈ ಪದದ ಕನ್ನಡ ರೂಪ ಪಿಳ್ಳಂಗೋವಿ. ಇದಲ್ಲದೆ ವೇಣು, ವಂಶಿ, ಮುರಳಿ, ವಾಸ, ಬಾನ್ಸುರಿ, ನಾಳ್ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಾನ : (1) ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ ಹಿಡಿದು, ಮುಖರಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಳಿ ಊದಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು. (2) ಊರ್ಧ್ವವಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಕೆಳಮುಖವಾಗಿ ಊದಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಮಾಡುವುದು. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಮೂಗಿನಿಂದ ಗಾಳಿ ಊದುವುದು ಅಥವಾ ತುಂಡಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಊದಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದೂ ಉಂಟು.

ಮಾನವನ ಮತ್ತು ಕೊಳಲಿನ ಸಂಬಂಧ ಎಷ್ಟು ಹಳೆಯದು? ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳಿಂದ. ಅವನಿಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಇರಬಹುದು. ಇಂದು ನಾವು ಒಂದು ಕೊಳಲಿನ ಇಂಪಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಈ ಮಟ್ಟದ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯ ಉಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮಂದಿ ಮಾಡಿದ ಚಿಂತನ, ಸಾಧನ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಲವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಾನವನು ಮೃಗಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಮಾನವಾವಸ್ಥೆಗೆ ಬಂದುದು ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಲಕ್ಷ ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮುಂದೆ ಅವನು ನಾನಾ ಯುಗಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬರುತ್ತಿರುವಾಗ ಯಾವಾಗಲೋ ಕೊಳಲನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿರಬಹುದು. ಡಾ॥ ಕುರ್ಟ್‌ಸ್ಯಾಕ್ಸ್‌ರವರ ಊಹಾಚಿತ್ರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದಿಮಾನವ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಭಯದಿಂದ

ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಹಾಗೆ ಸಿಳ್ಳುಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಸದ್ದು. ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸದ್ದು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಾಗ್ಗೆ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಒಂದೇ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ. ಕುತೂಹಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಗೆಯೇ ತೆವಳಿಕೊಂಡು ಆ ಸದ್ದಿನ ಕಡೆಗೇ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೂಲ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಟೊಳ್ಳಾದ ಹುಳು ಕೊರೆದ ಸಣ್ಣ ಕೊಂಬೆಯೊಂದು ನೇತಾಡುತ್ತಿದೆ. ಅದರೊಳಗೆ ಗಾಳಿಯು ಹೊಕ್ಕಾಗ, ಈ ವಿಶೇಷವಾದ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಆದಕ್ಕೆ ಅವನದು ವಿಧವಿಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಭಯದಿಂದ ಕುತೂಹಲದವರೆಗೆ. ಕೊನೆಗೆ ಕುತೂಹಲವೇ ಗೆದ್ದಿತು. ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಅದರ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತು ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಕೊಳವೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಗಾಳಿ ಊದುತ್ತಾನೆ. ತಕ್ಷಣ ನಾದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಗಾಬರಿಯಾದರೂ ಬಿಸುಡುವುದಿಲ್ಲ, ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಡಿದು ಊದುವಾಗ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಆ ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಬೆರಳುಗಳು ಮುಚ್ಚಿದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾದ ಹೊರಡುವುದರ ಅನುಭವ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ತೂತು ಕೊಳವೆ ಅವನ ಸ್ವಾಧೀನವಾಗಿ, ವಾದ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನೂರಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಹಿಡಿದಿರಬೇಕು.

ಮಾಹಿತಿಗಳು

ಕೊಳಲಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಅತಿ ಹಳೆಯ ಮಾಹಿತಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಿಲಾಯುಗದ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಒಂದು ಗುಹೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಾನವ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಕೋಲಿನಂತಹ ಒಂದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಊದುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಳಮುಖನಾಗಿ ಊದುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ಮೃಗಗಳು ಓಡುತ್ತಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಗಳಿಂದ ಊದುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನದು. ಪ್ರಾಚ್ಯ ಶಿಲಾಯುಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೊರೆಯಲಾದುದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲಿ ಅಥವಾ ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲಿ ಕೊಳಲು ಇನ್ನೂರು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಅದು ನಾನಾ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ತಳೆದಿರಬಹುದು, ನಾನಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಮರ ಅಥವಾ ಬಿದಿರಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ, ಈ ವಾದ್ಯಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ನಾಶವಾಗಿ, ಮಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಬೆರೆತುಹೋಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವುಕಡೆ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧಕರು ಅಗೆದಾಗ ಭೂಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೊಳಲುಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಅವು ಮೂಳೆ ಹಾಗೂ ಸುಟ್ಟ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ರಚಿತವಾದವು. ಆದುದರಿಂದ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಇವು ಬಹುತೇಕ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಉದ್ದುದ್ದವಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಊದುವಂತಹವು, ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಊದುವಂತಹವು ಎರಡೂ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಧವಿಧವಾದ ಪಕ್ಷಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಓಕಾರಿನಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ

ಮೇಲ್ಮೈ ಮೇಲೆ ರಂಧ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಾಳಿ ಊದಲು ತೂತುಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳು ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾಡಲಾದುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಮಾಯಾಮಾಟಕ್ಕೋ, ಧಾರ್ಮಿಕವಿಧಿಗೋ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಕ್ಕೋಸ್ಕರವೋ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ವಿದೇಶಿ ಕೊಳಲುಗಳು

ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕೆಲವು ಕೊಳಲುಗಳು ಸಮಾಧಿಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕಿವೆ. ಚಿಲಿದೇಶದ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳು ಕೊಳಲುವಾದಕ ಸತ್ತಾಗ ಆತನ ಜೊತೆಗೆ ಊದುತ್ತಿದ್ದ ಕೊಳಲನ್ನೂ ಹೂಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆತನ ಉಸಿರು ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ಆತ್ಮವೂ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ. ಬ್ರೆಜಿಲ್ ದೇಶದ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳು ತಾವು ಕೊಂದ ಶತ್ರುಗಳ ಮೂಳೆಗಳಿಂದ ಕೊಳಲನ್ನು ಮಾಡಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೆರು, ಮೆಕ್ಸಿಕೋ, ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳು ಬಲಿಕೊಡುವಾಗ ಕೊಳಲಿನ ನಾದವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಳೆ ಬರಿಸುವ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಳಲಿನದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕವಿಧಿಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಕೊಳಲನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅದರ ಉಲ್ಲಾಸ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಕೊಡುವ ಮೃದುನಾದದಿಂದ ಅಂತಹ ರಚನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದುವೆನ್ನಬಹುದು.

ಆ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಖಚಿತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವಂತೆ ನಾನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದವು. ವಾದ್ಯದ ಉದ್ದಳತೆ, ರಂಧ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನ, ಪ್ರಮಾಣ, ಮುಂತಾದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಕೊಳಲು ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ವಿಶಾಲವಾಯಿತು. ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಸುಮೇರಿಯದಲ್ಲಿ ಟಿಗ್, ಈಜಿಪ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೇಬಾ, ಟಿಬೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೇಖಾಂಗ್‌ಲಿಂಗ್, ಜಾವಾದಲ್ಲಿ ಸುಲಿಂಗ್, ಅರೇಬಿಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ನಾನಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ.

ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೂತು. ಅನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಆರರಿಂದ ಎಂಟರವರೆಗೆ ಸಾಲಾಗಿ ತೂತುಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಾದ್ಯದದೊಳಕ್ಕೆ ಗಾಳಿ ಊದುವುದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು. ಅದನ್ನು ಮುಖರಂಧ್ರವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮಿಕ್ಕ ರಂಧ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು. ಏಳು ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವಂತೆ ಈ ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖರಂಧ್ರಕ್ಕೂ ಈ ಸ್ವರರಂಧ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಅಂತರ, ಅಗಲ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಚಿಂತನ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗುವ ಮುನ್ನ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಂಧ್ರವಿದ್ದು ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರಕ್ಕೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಉದ್ದದ

ಕೊಳಲುಗಳಿದ್ದುವು. ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಲಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿ ಒಂದು ಕೊಳಲು ಕಟ್ಟನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕೊಳಲು ಕಟ್ಟುಗಳು ಇಂದೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಪ್ಯಾನ್ ಪೈಪ್ಸ್ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿಡುವಂತಹವು. ಇವು ಪ್ಯಾನ್ ಪೈಪ್ಸ್. ಇನ್ನೊಂದು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಒಂದು ಬಟ್ಟಲಿನೊಳಗೆ ಬಂಧಿಸಿ ಗಾಳಿ ಊದಲು ಒಂದು ಮೂತಿ ಇಟ್ಟಿರುವುದು. ಇದು ಚೀಣ, ತಾಯ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದೆ.

ಖಚಿತವಾಗಿ ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ಕೊಳಲುಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವೆಂದರೆ 'ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ 30ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ಕೊಳಲಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ.

ಆತೋದ್ಯಂ ಸುಷಿರಂ ನಾಮ

ಜ್ಞೇಯಂ ವಂಶಗತಂ ಬುಧೈಃ।

ವಂಶಿ-ಬಿದಿರಿನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸುಷಿರ (ಅಂದರೆ ತೂತುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವುದು) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ವೇಣುವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವರ-ಗ್ರಾಮಾದಿಗಳು ವೀಣಾವಾದ್ಯದಂತೆಯೇ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಈ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು, ಶ್ರುತಿ ಸಂಖ್ಯಾಭೇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಅಂಗುಲಿ ಅಂದರೆ ಬೆರಳುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಅದು ಅರ್ಧಾಂಗುಲಿ ಕಂಪಮಾನಾಂಗುಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಮುಕ್ತಾಂಗುಲಿ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧಾನದಿಂದ ದ್ವಿಕ, ತ್ರಿಕ, ಚತುಷ್ಕ ಎಂದು ಮೂರು ರೀತಿಯ ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢವಾದ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನ ಖಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆನ್ನಬಹುದು.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಕೊಳಲಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಕ್ಲುಪ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವು 15 ಬಗೆಯ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಉದ್ದದಲ್ಲಿ. ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು – (1) ಏಕವೀರ, (2) ಉಮಾಪತಿ, (3) ತ್ರಿಪುರುಷ, (4) ಚತುರ್ಮುಖ, (5) ಪಂಚವಕ್ತ್ರ, (6) ಷಣ್ಮುಖ, (7) ಮುನಿ, (8) ವಸು, (9) ನಾಥೇಂದ್ರ, (10) ಮಹಾನಂದ, (11) ರುದ್ರ, (12) ಆದಿತ್ಯ, (13) ಮನು, (14) ಕಳಾನಿಧಿ, (15) ಅಷ್ಟದಶಾಂಗುಲ.

ಅದೇ ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿಯ 'ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ' ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕೆಲವು ಶೈವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 18 ಬಗೆಯ ವಾಸ ಅಥವಾ ಕೊಳಲುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ವಿವೇಕ

ಚಿಂತಾಮಣಿಯಲ್ಲಿ (1) ಜಾತಿ, (2) ಸುಜಾತಿ, (3) ಸುಕುಮಾರಿಕಾ, (4) ಪಕ್ಷ, (5) ಭುವನ, (6) ಶ್ವೇತ, (7) ಆದಿತ್ಯ, (8) ರುದ್ರ, (9) ಹರಿ, (10) ನಿಧಿ, (11) ದಿಗು, (12) ಋಷಿ, (13) ಕುಮಾರ, (14) ಅಘೋರ, (15) ಬ್ರಹ್ಮ, (16) ತ್ರಿಪುರ, (17) ಶಿವಶಕ್ತಿ, (18) ಭುವನಾಧಿಪ – ಈ 18 ವಿಧದ ಕೊಳಲುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೂ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕೂ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ಹೆಸರುಬಿಟ್ಟು ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ವಾಸ ಅಥವಾ ಕೊಳಲನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಒಂದು ವಾದ್ಯವಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರತ್ನಾಕರವೇ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿತ ಶ್ರುತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತವಾದ ಅಂಗುಲೀ ವಿನ್ಯಾಸ, ಫೂತ್ಕಾರದ ಗುಣ ಮತ್ತು ದೋಷ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ತಂಬೂರಿಯು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲೇ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸಹಾಯಕ ವಾದ್ಯವಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕಬಹುದಾದ ಈ ಕೊಳಲಿನ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಾಗಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯಮೇಲೆ ಕಾಣಬರುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಂಖ್ಯಾ ಪ್ರಮಾಣದ ಮೇಲೆ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ ಗಾಯಕರಿಗೆ, ಎರಡನೇ ಸ್ಥಾನ ವೈಣಿಕರಿಗೆ, ಮೂರನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲುವಾದಕರಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ತನಿಯಾಗಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹುಸ್ವಲ್ಪ. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯವೃಂದದಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ. 80-90 ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ಕೊಳಲುಗಳಿರಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಒಂದು, ಒಂದೂಕಾಲು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಪಿಕ್ಕೋಲೋ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇತ್ತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೊಂಬಾಯಿ ರೇಡಿಯೋ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದ ಡಿ. ಅಮೆಲ್ ಅಥವಾ ಅಮ್ಮೆಂಬಳ ದಿನಕರರಾಯರು ಇದೇ ಬಗೆಯ ಕೊಳಲನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪನ್ನಾಲಾಲ್‌ಘೋಷರಿಂದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ, ಬಾನ್ಸುರಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಚಿಕ್ಕ ಕೊಳಲಿನ ನಾದದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತೆ, ಬಾನ್ಸುರಿಯುದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ದವತೆ. ಜನತೆಯು ಕಿವಿ ಮಾರ್ದವತೆಗೆ ಒಲಿಯಿತು. ಪನ್ನಾಲಾಲ್‌ಘೋಷರೂ ತ್ರಿಪುರಾ, ಮಣಿಪುರ, ಅಸ್ಸಾಂ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಉದ್ದ ಕೊಳಲನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರು ಟಿ. ಆರ್. ಮಹಾಲಿಂಗಂ.

ಕೊಳಲಿನ ನಾದ ಮೋಹಕವಾದುದು ಎಂದು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅದು ಯಾರ್‍ಯಾರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಏನೇನು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲದು? ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನು - ವಂಶವಾದನತೋಃ ಯಾಶಬ್ದಂ ಶೃಣೋತಿ ಸಾವಶ್ಯಾಭವತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೊಳಲಿನ ಮಧುರನಾದಕ್ಕೆ ವಶವಾಗುವಂತವರು ಯಾರು? ಸ್ತ್ರೀಯರು. ಅಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲುವಾದಕ ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಇದನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.

ಕೊಳಲು ಬೆದಂಡೆ ಪಗರಣ - ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಬೋಗಲೀಗಲಾಗದುವಧುವಂ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ - ಚಂದ್ರರಾಜ 'ಮದನ ತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಕೊಳಲು ನುಡಿಸುವ ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪಗರಣ ಅಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಯಲಾಟ ಆಡುವ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಕುಲವಧು ಅಂದರೆ ಮರ್ಯಾದಸ್ಥ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ 12ನೇ ಶತಮಾನದ ಈ ಮದನತಿಲಕ ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗ್ರಂಥ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನನದು ಅಷ್ಟೇ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಎಚ್ಚರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕೊಳಲಿನ ಮೋಹಕಶಕ್ತಿ ಎಂತಹುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದು.

ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು

ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದರೂ ಕೊಳಲಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಅದರ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾದಕರು ಯಾರಿದ್ದರು ಎಂಬ ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ನನಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಹೆಸರು 63. ಪುರಾತನರು ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಶೈವಸಂತರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಆನಾಯನಾರ್. ಸಾವಿರ-ಸಾವಿರದೈನೂರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಉಸ್ತಾದೋಸ್ತ್. ಅಕ್ಬರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನು ಅಥವಾ ಕೊಳಲುವಾದಕನೇ. ಐನಿ ಅಕ್ಬರಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರು ಬರಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ಬಹು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅನಂತರ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲಾಲ್‌ಖಾನ್. ಅಕ್ಬರನ ಮೊಮ್ಮಗ ಷಹಜಹಾನನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವ. ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಿಂದ ಸನ್ಮಾನಿತನಾದವ. ತುಂಬು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ತುಲಾಭಾರ ಮರ್ಯಾದೆ ಮಾಡಿಸಿ, ತೂಕಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ್ದ 4500 ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗುಣಸಮುದ್ರ ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು - ಷಹಜಹಾನ್.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೊಳಲು ವಾದಕರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುವ ಮೊದಲ ಹೆಸರೆಂದರೆ ಶರಭಶಾಸ್ತ್ರಿ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಮಾನಂಬೊಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಕುರುಡ. 1872-1904 ಮಧ್ಯೆ

ಜೀವಿಸಿದ್ದವರು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ಪಲ್ಲಡಂ ಸಂಜೀವರಾವ್, ಕುಂಭಕೋಣಂ ನಾಗರಾಜರಾವ್, ಅವರ ನಂತರ ಬಂದವರು ತಿರುಪ್ಪಾಂಬರಂ ಸ್ವಾಮಿನಾಥಪಿಳ್ಳೆ, ಅನಂತರ ಮಾಲಿ ಎಂದು ಖ್ಯಾತರಾದ ಟಿ. ಆರ್. ಮಹಾಲಿಂಗಂ. ಈ ವಾದ್ಯಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟವರು. ಹೀಗೆಯೇ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಕೊಳಲು ವಾದಕರಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಿರುವಾಂಕೂರು ಸೋದರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಪದ್ಮನಾಭ ಭಾಗವತರು, ವೆಂಕಟೇಶಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು, ಎ.ಕೆ. ಸುಬ್ಬರಾಯರು, ಚಿಲಕುಂದದ ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ, ರಂಗಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಇಂದು ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಕೊಳಲು ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕೊಳಲುವಾದಕರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವಂತ ಖುಷಿಗಾಗಿ ಕೊಳಲನ್ನು ನುಡಿಸುವ ಮಂದಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ದನಕಾಯುವ ಗೊಲ್ಲನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ರಾಗ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಬಲ್ಲವರವರೆಗೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲಾ ಬಹುತೇಕ ಅಜ್ಞಾತ ಎಲೆಮರೆ ಕಾಯಿನಂತೆ.

ಈಗ ಕೊಳಲಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನೆ ಮತ್ತು ಇಂದು ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಯಿತು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ, ತನಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅದರ ಸ್ಥಾನ ಬಹುತೇಕ ನಾಟ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದರ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಸಂಗೀತದ ಗುಣ, ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಗಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಗೇಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಲ್ಪನಾ ಬಾಹುಳ್ಯ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವೃದ್ಧಿಯಾಗಬೇಕು. ಈ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲಸ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿದೆ. ವಾದ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಿದೆ. ಭರತನ ಕಾಲದ ಒಬ್ಬ ಕೊಳಲುವಾದಕ, ಇಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದ ರೂಪುರೇಷೆ ಅವನ ಊಹೆಗೆ ಮೀರಿದುದು. ಅವನ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆದುದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಖಚಿತ ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಬೋಮ್ ವಿಧಾನ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿದ್ದರೂ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದುದು. ಇದರ ಕರ್ತೃ- ಥಿಯೊಬೊಲ್ಡ್ ಬೋಮ್. 1794- 1881ರ ಮಧ್ಯೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದನು. ವಾದ್ಯದ ರಂಧ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರಳುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೀಲಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಅಲ್ಲದೆ ಖಚಿತವಾದ ಸ್ವರಗಳು, ಕೆಲ ಗಮಕಗಳು ಮೂಡುವಂತೆ ಬೆರಳುಗಳಿಗೂ ಆಯಾಸವಾಗದಂತೆ, ಸರಿಯಾದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ತೂತುಗಳನ್ನು ಕೊರೆದು, ಅದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ತೆಗೆಯಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ, ಲೋಹದ ಕೀಲಿಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದನು. ಇದನ್ನು ಬೋಮ್ ವಿಧಾನ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಅನೇಕ ಸುಷಿರ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೀಲಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕೊಳಲು ವಾದಕರು, ಇಂದು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ಈ ಬೋಮ್ ವಿಧಾನವನ್ನೇ.

ಇನ್ನು ಪೂರ್ವದಿಕ್ಕಿನ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸುವ. ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣುವುದು ಚೀಣಾದೇಶದ ಕೊಳಲುಗಳು. ಅವರ ಸಂಗೀತದ ಪವಿತ್ರವಾದ ಮೂಲಸ್ವರ ಅಥವಾ ಆಧಾರಷಡ್ಜ ಉದ್ಭವಿಸಿದುದು ಬಿದಿರು ಕೊಳಲಿನಿಂದಲೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಜಪಾನಿನ ವಿಧವಿಧ ಕೊಳಲುಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಷಿಂಟೋ ಆರಾಧನಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುವ ವಿಚಿತ್ರನಾದದ ಷಕುಹಾಚಿ ಕೊಳಲುಗಳು, ಟಿಬೆಟ್ಟಿನ ತಂತ್ರವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಹೆಂಗಸಿನ ಮೂಳೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕೊಳಲುಗಳು, ಅಂತೆಯೇ ಅಮೆಜಾನ್ ನದೀತೀರದಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಆರಣ್ಯವಾಸಿಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಒಂದೇ ಸ್ವರ ಹೊರಡುವ ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಒನಕೆಯಂತಹ ಕೊಳಲುಗಳು .... ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕೊಳಲುಗಳು ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವಿವರಿಸಲು ಈಗ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಕೊಳಲು ಮತ್ತು ಮಾನವ ಸಂಬಂಧ, ನಿನ್ನೆ ಮತ್ತು ಇಂದು ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಯಿತು. ಇನ್ನು ನಾಳೆ. ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂದು ನಾವು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ, ಕೊನೆಗೆ ಕಠಿಣವಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಸಂಗೀತ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ನಮ್ಮ ಯಾವ ವಾದ್ಯವಾಗಲೀ, ಅದರ ನಾದವನ್ನು, ಖಚಿತವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಬಲ್ಲ, ಯಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಮೊದಲೇ ಅಡಕಮಾಡಿದ ರೋಬಟ್ ಯಂತ್ರ, ಇಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕೊಳಲು ಕಚೇರಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಸಲೀ ಮಾಲಿಗೂ, ನಕಲೀ ಮಾಲಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದಲ್ಲ.

ನಕಲಿಮಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧಿತವಾಗಿ ಅಡಕಮಾಡಿದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಸಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಲಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಸಲಕ್ಕೂ ಅಂದಂದಿನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಹಳಸಲು ಬದಲು ಹೊಸತನ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದಿನವರೆಗೂ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕೊಳಲು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗಿರುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯೆ ಜೀವಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮ ದುಬಾರಿ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಟುಕವಂಥದಲ್ಲ. ಕೊಳಲು ಬಹು ಸುಲಭ ಬೆಲೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಲು ಬಹುಕಾಲ ಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕೊಳಲು ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಏನಿಲ್ಲ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ವೇಣು ಉತ್ಸವ

9. ಪಿಟೀಲು : ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಮಾನುವಾದ್ಯ

ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ, ವಯೋಲಿನ್ ಅಥವಾ ಪಿಟೀಲು ಎಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕೊರಿಯಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯವರೆಗೆ, ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಜಪಾನ್‌ವರೆಗಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು, ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಿಟೀಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದುದು - ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ವಾದ್ಯ ಬಹು ಬೇಗ ನಾನಾ ದೇಶಗಳ, ವಿಧವಿಧವಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡುದರಿಂದ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈಗ ಅದೇ ರೀತಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ್ಯ - ಗಿಟಾರ್. ಪಿಟೀಲಿನ ಈ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣ, ಬಹುಶಃ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡವನಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಮಾನವ ಕಂಠಧ್ವನಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ಸರಳವಾದ ಜಾನಪದದಿಂದ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಸ್ವರಶಿಲ್ಪಗಳವರೆಗೂ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವ ಫಿಡಲ್ ವಾದ್ಯವು ಕ್ರಮೇಣ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ವಯೋಲಿನ್ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಧನುರ್ವಾದ್ಯ ಅಥವಾ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ - ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಶಃ ಭಾರತದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪರ್ಷಿಯ, ಅರೇಬಿಯಾ ಮುಂತಾದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಹರಡಿ ಮುಂದೆ ಇಂದಿನ ಪರಿಷ್ಕೃತ ವಯೋಲಿನ್ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು ಎಂದು ಅನೇಕ ಪಂಡಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬೇಟೆಗಾರನಿಗೆ ಬಿಲ್ಲು ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಯುಧ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ತಂಬೂರಿ ಬಹು ಅವಶ್ಯವಾದ ವಸ್ತು. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ? ಇದೆ. ತಂಬೂರಿಯೇ ಅಲ್ಲದ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ತಂತಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲವೇ ಬಿಲ್ಲು ಎಂದು ಮಾನವ ವಿಜ್ಞಾನ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬೇಟೆಯ ಬಿಲ್ಲಲ್ಲ. ಬೇರೆಯ ಬಿಲ್ಲು ಎಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಮೂಲ - ಬಿಲ್ಲು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಬಿಲ್ಲನೇರಿಸಿ ಟಂಕಾರ ಏಗುರ್ವಡೆಯ ಎಂದು ಹಳೆಯ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲಿನ ಹೆದೆಯನ್ನು ಮೀಟಿದಾಗ ಆಗುವ ಟಂಕಾರನಾದವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಈ ಮೂಲ ಟಂಕಾರವೇ ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಬಿಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ ತಂದುದು. ಈ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತಿಸಿ, ವಿಧವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಮೂಲ ಬಿಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ಅವತಾರ - ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲು ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಾದುವು. ಇಂದು ನಾವು ಒಂದು ತಂಬೂರಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ವೀಣೆಯನ್ನೋ ಉಪಯೋಗಿಸುವಾಗ, ಅವು ಇಂದಿನ ಆಕಾರ ತಾಳಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಲು ಸಾವಿರಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಚಿಂತನೆ, ಶೋಧನೆ, ಪ್ರಯೋಗ, ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಫಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಬಿಲ್ಲು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯವಾಗಿ, ಅದರ ನಾನಾ ಮಾದರಿಗಳು ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಭಾರತ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತೇನಲ್ಲ.

ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಲು ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

(1) ಮೂಲ ಬಿಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಹೆದೆಯನ್ನು ಬೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಮೀಟಿ ಟಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದಂತೆ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು.

(2) ಕೋಣದ ಚರ್ಮ ಅಥವಾ ಮರದ್ದೋ ದಂತದ್ದೋ ಚಕ್ಕೆಯಿಂದ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು.

(3) ಕುದುರೆ ಜವೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಧನುಸ್ಸು ಅಥವಾ ಕಮಾನಿನಿಂದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಸವರಿ ಅಥವಾ ಉಜ್ಜಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ - ವೀಣೆ. ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಸರೋದ್. ಮೂರನೆಯ ವರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಒಂದು : ಫಿಂಗರ್ ಬೋರ್ಡ್ ಅಥವಾ ದಂಡಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆರಳುಗಳು ಮೇಲುಮುಖವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಳಮುಖನಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿ ನಾದವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು. ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ - ಪಿಟೀಲು. ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ - ಸಾರಂಗಿ.

ಈ ಬಗೆಯ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳು ಪ್ರಪಂಚದ ನಾನಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಚೀನಾದ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಧಾನಗಳು ಎರಡೇ ಆದರೂ, ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ. ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಆಯಾ ದೇಶಗಳ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮೂಡಿದ ಸಂಗೀತದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಈ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳ ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿನ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಭೇದವಿರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತಂತಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ತಂತಿಗಳಿರುವ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಇವೆ.

ಈ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟು ಕಾಲದಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ? ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಯಾವುದು? ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಖಚಿತವಾದ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಊಹಾಪೋಹ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಕತೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಊಹೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಪೇನ್ ದೇಶವನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ಮಹಮ್ಮದೀಯ ಮೂರ್ ಜನಾಂಗದವರು ತಮ್ಮೊಡನೆ ಅರಬ್ಬಿ ದೇಶದ ರೆಬೆಕ್ - ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವ ವಾದ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರೆಂದೂ ತಮ್ಮ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಆ ಹೊಸ ರೂಪದ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಯೆಲ್ ಎಂದು ಕರೆದರೆಂದೂ, ಮುಂದೆ ಅದು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ವಯೊಲಿನ್ ವಾದ್ಯವಾಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ನಡೆದುದು ಸುಮಾರು ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಯೂರೋಪಿನ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ- ಕ್ರೌತ್- ಎಂಬ ಏಕತಾರಿ ವಾದ್ಯ ಫಿಡಲ್ ವಾದ್ಯದ ಮೂಲ. ಫಿಡಲ್ ಮುಂದೆ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ವಯೋಲಿನ್ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂದು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ- ಪಿಟೀಲು ರೀತಿಯ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೂಲ- ರಾವಣಾಸ್ತ್ರ. ಲಂಕಾರಾಜ್ಯದ ಅರಸನಾದ ರಾವಣನ ಹೆಸರನ್ನು ತಾಳಿರುವುದು. 'ಇದು ಮುಂದೆ ಅರಬ್ಬಿ ದೇಶದ ರೆಬೆಕ್ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯಾಯಿತು. ರೆಬೆಕ್ ಮುಂದೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಯಿತು.' ಈ ನಂಬಿಕೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹರಡಿದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ವಯೋಲಿನ್ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟು ಕಾಲದಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ? ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಾದ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದು ಸುಮಾರು 10-11ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ದೇವಾಲಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತಗೋಷ್ಠಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಧನುರ್ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶುಕ್ತಿ ಅಂದರೆ ತಾಳವಾದ್ಯ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಧನುರ್ವಾದ್ಯವೇ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ತಿರುಮಕೂಡಲಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಗಸ್ತೇಶ್ವರ

ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದು 10-11ನೇ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಆಂಧ್ರದ ವಿಜಯವಾಡದ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಇದೂ 11-12ನೇ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯದು ಚಿದಂಬರದ ನಟರಾಜ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಫಲಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂರ್ತಿ ಈ ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ವಾದ್ಯವು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಫಿಡಲ್‌ಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿದೆ.

ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುವಂತೆ ರಾವಣಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ರಾವಣ ಹಸ್ತಕ್ಕೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರಬಹುದು. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾನುಗತ ಕತೆಗಳೇ ಇವೆ. ಅದರಂತೆ ರಾವಣನು ತನ್ನ ಸಾಮಗಾನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ವಾದ್ಯ-ರಾವಣಹಸ್ತ. ತನ್ನ ತಲೆಯೊಂದನ್ನು ಕಿತ್ತು ಆ ಬುರುಡೆಗೆ ಒಂದು ಬೊಂಬಿನ ತುಂಡನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ತನ್ನ ತೋಳಿನಿಂದ ನರವೊಂದನ್ನು ಕಿತ್ತು ತಂತಿ ಮಾಡಿ ಬಿಗಿದು ಧನುಸ್ಸಿನಿಂದ ಮೀಟಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಮಗಾನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಕತೆ. ಮೂಲತಃ ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದರೂ, ರಾವಣ ಹಸ್ತವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣ ಹಸ್ತವು ಜನಪ್ರಿಯ ವಾದ್ಯವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ವಾದ್ಯದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಉಲ್ಲೇಖ - ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚಂದ್ರ ಚರಿತ ಪುರಾಣ ಅಥವಾ ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು. ಅನಂತರದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣ ವೀಣೆ ಮತ್ತು ರಾವಣಹಸ್ತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1100ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಪದ್ಮರಾಜ ಪುರಾಣ, ಬಸವ ಪುರಾಣ, ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣಹಸ್ತದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಆದೃಶ್ಯ ಕವಿಯ ಪ್ರೌಢರಾಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತ ಹುಟ್ಟಬಂದ ಸಂದರ್ಭದ ಕತೆಯೂ ಇದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ಅತ್ತೊಂದು ಕುಜದಲ್ಲಿ ಕೋತಿಯು ಪ್ರಸೂದದಿಂ ... ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕತೆ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ.

ಕೋತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೆರಿಗೆಯ ಸಮಯ. ಒಂದು ಗಿಡದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಹಾರುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಸವವಾಗಿ ಆ ಮಾಂಸವು ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಣಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಒಣಗಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದನಂತರ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದಾಗ ಈ ಒಣಗಿದ ಎಳೆಯಿಂದ ಝೇಂಕಾರ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಆ ತುಂಬುನಾದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು, ಶಿವ ನಾಟ್ಯವಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾವಣ, ತನ್ನ ಕೈಯನ್ನು ನೀಡಿ, ಒಂದು ತಲೆಯನ್ನು ಕಡಿದು ಬುರುಡೆ ಮಾಡಿ ನರಗಳನ್ನೇ ತಂತಿ ಮಾಡಿ ನುಡಿಸಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಮುಂದೆ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅದು ರಾವಣಹಸ್ತವೆಂದು ಹೆಸರುಗೊಂಡಿತು.

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾವಣಹಸ್ತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟು ವೀಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣ ವೀಣೆ ಎಂದೂ ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತವೆಂದೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಧನುಸ್ಸು ಅಥವಾ ಕಮಾನಿನ (ಬಿಲ್ಲು) ಮೂಲಕ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದರಿಂದ ಧನುರ್ವೀಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 16-17ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ವೇಳೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ರಾವಣಹಸ್ತವು ಮರೆಯಾದಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾನಾ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು - ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆದ ತೀವ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಅನೇಕ ನೂತನ ರಾಗಗಳೂ, ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆಗಳೂ, ತಾಳವಿಧಾನಗಳೂ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ರಾವಣಹಸ್ತದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಮೀರಿದಂತಹವು. ಆದಕಾರಣ ಅದು ಕ್ರಮೇಣ ಮರೆಯಾದುದು ಸಹಜವೇ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮರೆಯಾದರೂ, ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೂ ಆದವು. ಈಗ ಅದು ಬಹುತೇಕ ರಾಜಾಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ; ಪಾಬೂಜಿ ರಾಜಾಸ್ತಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಕುಮಾರರಾಮನಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಒಬ್ಬ ಕಥಾಪುರುಷ. ಆತನ ಜೀವಿತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಟವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆರಾಧನೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತವನ್ನು ಬೋಪಾ ಬುಡಕಟ್ಟಿನವರು ನುಡಿಸುತ್ತ ಆತನ ವೀರಗಾಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವರು.

ಇಂದಿನ ರಾವಣಹಸ್ತ ವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ರಾವಣಹಸ್ತಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾವಣ ಹಸ್ತವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸರಳ ಜಾನಪದ ಫಿಡಲ್‌ಗಳಂತೆ ಇದ್ದಿತು. ಅಂದರೆ, ತೆಂಗಿನ ಅರ್ಧ ಗೋಳಾಕಾರದ ಚಿಪ್ಪು, ಅದರ ಬಾಯನ್ನು ಚರ್ಮದಿಂದ ಮುಚ್ಚಿ, ಅದರ ಪಕ್ಕದಿಂದ ಒಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೆಳು ಬಿದಿರು ತುಂಡನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ, ಮೇಲೆ ನರಗಳ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ತಂತಿಗಳನ್ನು ಈ ದಂಡಿಯಮೇಲೆ ಹಾಯಿಸಿ ಬಿರಡೆಗಳಿಗೆ ಬಿಗಿದು, ಚಿಕ್ಕ ಬಿಲ್ಲಿನಂತಿರುವ ಕಮಾನಿನಿಂದ ಸವರಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದು. ಆದರೆ ಈಗ ರಾಜಾಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾವಣಹಸ್ತದಲ್ಲಿ, ಚರ್ಮದಿಂದ ಮುಚ್ಚಿದ ತೆಂಗಿನ ಚಿಪ್ಪಿನ ಬುರುಡೆ, ಅದರೊಳಕ್ಕೆ ತೂರಿಸಿದ ಸ್ವಲ್ಪ ದಪ್ಪನಾದ ಬಿದಿರು ದಂಡಿ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಗವನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಎರಡು ತಂತಿಗಳು- ಒಂದು ಕೂದಲಿನದು. ಎರಡನೆಯದು ಉಕ್ಕಿನದು. ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗೆ 8-10 ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ನುಡಿಸುವ ವಿಧಾನ ವಿಚಿತ್ರ. ಇತರ ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಮ್ಮುಖವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಕೇಳುವವರ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸುವರು. ಆದರೆ ರಾವಣಹಸ್ತ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ. ವಾದ್ಯದ ಬುರುಡೆಯನ್ನು ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ದಂಡಿಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿ, ವಾದಕನ ಕಡೆಗೆ ತಂದ ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರ

ಈ ಧನುರ್ವೀಣಾ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ - ಪಿನಾಕ ವೀಣೆ, ಸಾರಂಗವೀಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವು ಬಹುತೇಕ ಕೆಳಮುಖನಾಗಿ ಬೆರಳಾಡಿಸಿ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಂತಹವೂ - ಸಾರಂಗಿಯ ಹಾಗೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯು ವರ್ಣನೆಗಳಿಗೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಧನುರ್ವಾದ್ಯಗಳು ಅನೇಕವು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾವಣಹಸ್ತವೇ ಅಲ್ಲದೆ - ಮಣ್ಣಿನ ಬುರುಡೆಯುಳ್ಳ ಚಿಕಾರ, ತೆಂಗಿನಕಾಯಿ ಕರಟದ ಬುರುಡೆಯ ಕೋಕಾ ಚಿಕಾರ ಆಮೆ ಚಿಪ್ಪಿನ ಬುರುಡೆಯ ಕೆಂಡ್ರಾ, ಮರದ ಬುರುಡೆಯ ತುಯಿಲಾ, ಬಾಣಂ, ಪುಲ್ಲವನ್ ವೀಣೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಡ್ಡಗಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೇನಾವಾದ್ಯ ಮಣಿಪುರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರದೂ ತೆಂಗಿನ ಚಿಪ್ಪಿನ ಬುರುಡೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಿನ ತುಂಡು ಹುದುಗಿಸಿರುವರು. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೆರುಗೆಣ್ಣೆ (Lacquer) ಹಚ್ಚಿ ಕಪ್ಪಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಒಂದೇ ತಂತಿ ಕೂದಲಿನದು ನುಡಿಸುವ ಕಮಾನು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯದು. ಬಾಗಿದ ಉದ್ದ ಕಬ್ಬಿಣದ ಸಲಾಕಿಗೆ ಮರದ ಹಿಡಿ. ಎರಡೂ ಕೊನೆಗಳಿಗೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಾಗಿದ ಸಾಲಕಿಗೆ ಸಣ್ಣ ಗೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಮಣಿಪುರಕ್ಕೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಅವರ ಮೈತಿ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಪೂರ್ವಜರ ವೀರಗಾಥೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ನುಡಿಸುವರು. ಅದೂ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ. ಕಚ್ಚೆಪಂಚೆ, ತಲೆಗೆ ರುಮಾಲು ಧರಿಸಿ ನಾಲ್ಕಾರು ವಾದಕರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಮೈತಿ ಜನಾಂಗದ ವೀರಖಂಬ ಮತ್ತು ನಾಯಕಿ ತೊಯ್ಬಿ ಅದರ ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವರು.

16- 17 ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ರಾವಣಹಸ್ತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ನಿಂತುಹೋಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಧನುರ್ವಾದ್ಯಗಳೇನೂ ಮಾಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಸಾರಂಗಿ, ರೆಬೆಕ್ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಪಿಟೀಲಿನಂತೆ ಮೇಲುಗಡೆ ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೆ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಿಟೀಲಿನ ಪ್ರವೇಶವಾದುದು.

ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರೌತ್ ಎಂಬ ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವ ವಾದ್ಯವೇ ಪಿಟೀಲಿನ ಪೂರ್ವಜ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಜಾನಪದ ರೀತಿಯ ವಾದ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಪಿಟೀಲಿನ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಹಂತ ಟ್ರೋಬಾಮ್ಯಾರಿನ. ಒಂದೇ ತಂತಿ, ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವುದು, ಉದ್ದವಾದ ಆಕಾರ. ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ ವೆಯಿಲ್ ಹಾಗೂ ಫಿಡ್ಲ್. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಮಾನಿನ ವಾದ್ಯಗಳು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ರೆಬೆಕ್ ವಾದ್ಯವೂ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿತ್ತು. ದುಂಡು ಅಂಚುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಸೌತೆ ಅಥವಾ ಸೋರೆಕಾಯಿ ರೀತಿಯ ಆಧಾರ ಉಳ್ಳ ಈ ವಾದ್ಯಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡ ಸುಮಾರು

1500ರ ವೇಳೆಗೆ ಮಧ್ಯೆ ನಡುವಿನಂತಹ ತಿರುವು ಬಂದ 'ಲೈರಾಡಿ ಬ್ರಾಸಿಯೋ' ರೂಪಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿತು. ಅದರ ಆಕಾರ ಇಂದಿನ ವಯೋಲಿನ್‌ನಂತೆಯೇ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಸೈಜು. ತಂತಿಗಳು - ಇದರಲ್ಲಿ ಐದು ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದು ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಎರಡು ಕುದುರೆಯಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ - ಶ್ರುತಿಗೆ. ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಿದ್ದವು. ಇದು ಕೈಮೇಲಿಟ್ಟು ಕತ್ತಿಗೆ ಒತ್ತಿಕೊಂಡು ಕಮಾನಿನಿಂದ ನುಡಿಸುವಂತಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು, ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸುವಂತಹ ಲೈರಾಡಿ ಗ್ಯಾಂಬಾ ಕೂಡ ರಚಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ 9 ರಿಂದ 15ರವರೆಗೆ ನುಡಿಸುವ ತಂತಿಗೂ ಎರಡೂ ಶ್ರುತಿ ತಂತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ ವಯೊಲಿನ್. ಸುಮಾರು 1550ರ ವೇಳೆಗೆ ರಚಿತವಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಈ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರಚಿತವಾಯಿತು? ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯೂರೋಪಿನ ನಾನಾ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದುದು- ಇಂದು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವ ವಯೊಲಿನ್. ಮುಂದೆ ಧ್ವನಿಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ವಯೋಲ, ವಯೋಲಿನ್ ಚೆಲ್ಲೊ, ಡಬಲ್ ಬೇಸ್ ರಚಿತವಾದವು.

ಕ್ರಾಂತಿ ಪುರುಷರು

ಈ ವಾದ್ಯದ ಪರ್ವಕಾಲ ಬಂದುದು 16- 17ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಇಟಲಿಯ ಕ್ರೆಮೋನ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾದ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಸತತ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಫಲವಾಗಿ ತಯಾರಾದ ಈ ವಯೋಲಿನ್ ಕುಟುಂಬದ ವಾದ್ಯಗಳು ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ಅಮೇತಿ ಕುಟುಂಬದ ಅಂದ್ರೆ ಅಮೇತಿ, ಅವನ ಮಗ ನಿಕೋಲೋ ಅಮೇತಿ, ಅವನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಆಂಟೋನಿಯೋ ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ, ಅಂದ್ರೆ ಗ್ವಾರ್‌ನೇರಿ ಅವರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಪುರುಷರೆಂದು ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ ಹೆಸರು ಇತಿಹಾಸದ ಹಾಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುವರ್ಣಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತವಾಗಿದೆ. ಆತನು ತಯಾರಿಸಿದ ವಾದ್ಯಗಳು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ, ಗುಣದಲ್ಲಿ ನಾದಮಾಧುರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನಾವ ನಿರ್ಮಾಪಕ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಅವಕ್ಕೆ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದೆ. ತನ್ನ 92 ವರುಷ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಯೊಲಿನ್, ವಯೋಲ, ಚೆಲ್ಲೊ, ಗಿಟಾರ್, ಮ್ಯಾಂಡೊಲಿನ್ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾನೇ ಸ್ವಂತ ಕೈಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದುದು. ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಆ ಹಳೆಯ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇಂದು ಆಕಾಶದೆತ್ತರದ ಬೆಲೆ. ಹಳೆಯ ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ ವಯೊಲಿನ್ ಒಂದು ಹರಾಜಿನಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟವಾದ ಬೆಲೆ 12 ಲಕ್ಷ ಡಾಲರ್. ಅಂದಿನ ರೂಪಾಯಿ ರೀತ್ಯಾ ಒಂದು ಕೋಟಿ ತೊಂಭತ್ತೆರಡು ಲಕ್ಷ. ಗ್ವಾರ್‌ನೇರಿ ವಯೊಲಿನ್‌ಗಳ ಬೆಲೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ. ಹಳೆಯ ಗ್ವಾರ್‌ನೇರಿ ವಯೋಲಿನ್ ಹರಾಜಿನಲ್ಲಿ ತಂದ ಬೆಲೆ - 9 ಲಕ್ಷ ಎಪ್ಪತ್ತುಮೂರು ಸಾವಿರ ಡಾಲರ್, ರೂಪಾಯಿ ವಿನಿಮಯದಂತೆ ಒಂದು

ಕೋಟಿ ನಲವತ್ತೈದು ಲಕ್ಷ ತೊಂಭತ್ತೈದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ. ಈ ಕ್ರೆವೋನ ವಾದ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ತಯಾರಿಸಿದ ವಾದ್ಯಗಳು ಅಷ್ಟು ಅಮೂಲ್ಯ. ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಲಾಗಿದ್ದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ, ವಯೊಲಿನ್ ವಾದ್ಯದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ. ಇಂದು ಅದೇ ಆಕಾರ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವುದು. ಅಂತಹ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಟ್ರಾಡಿವೇರಿ ಹೇಗೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಎಂಬ ರಹಸ್ಯ ಅವನೊಂದಿಗೇ ಹೋಯಿತು. ಅದನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ತಿಳಿವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾವುದೂ ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಬಹು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ವಯೊಲಿನ್ ಮುಂದೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಹರಡಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಭಾರತಕ್ಕೂ ಬಂದಿತು. ಬಹುಶಃ ಫ್ರೆಂಚರೂ, ಇಂಗ್ಲೀಷರೂ, ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಮನರಂಜನೆಗೆ ತಂದ ವಾದ್ಯಮೇಳಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಯೊಲಿನ್ ಬಂದಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಛಾತಿವಂತರು ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೈ ಆಡಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಲು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ವಾದ್ಯವೂ ಬಹುಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು.

1786- 1858ರ ಮಧ್ಯೆ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ವಯೊಲಿನ್, ವಾದ್ಯವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಗೆ ತಂದವರು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ, ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ತಮ್ಮ. ಎಟ್ಟಿಯಾಪುರದ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ವೀಣೆ, ಸ್ವರಬತ್. ಸಿತಾರ್, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಲಿದ್ದರು.

ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಪೋಷಕ ಮಣಾಲಿ ಚಿನ್ನಯ್ಯ ಮುದಲಿಯಾರ್, ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿಗೆ ವಯೊಲಿನ್ ನುಡಿಸಲು ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಾದ್ಯಕಾರನನ್ನು ನೇಮಿಸಿದನು. ಅತಿ ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಾಲುಸ್ವಾಮಿ ವಯೊಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ವಿದೇಶಿ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಅನೇಕರು ಈ ವಾದ್ಯ ವಾದನವನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು-ವಡಿವೇಲು. ಅಣ್ಣಾಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಶಿಷ್ಯ. ವಯೊಲಿನ್ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರವೀಣನೆನಿಸಿದ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್‌ರವರ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ಈತನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಸ್ವಾತಿ ತಿರುನಾಳ್ ಅವರು ವಡಿವೇಲುವಿಗೆ ದಂತದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ವಯೊಲಿನ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಹುಮಾನವಿತ್ತರು. ವಯೊಲಿನ್ ಬಹುಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಉತ್ತರದ ವಿಜಯನಗರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣದ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನವರೆಗೂ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯತೊಡಗಿದರು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಫಿಡಲ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾದಕರ ಹೆಸರಿನ ಹಿಂದೆ ಈ ಫಿಡಲ್ ಪದವನ್ನು

ತಗಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು- ಫಿಡಲ್ ರಂಗಾಚಾರ್ಯಲು, ಫಿಡಲ್ ಪೊನ್ನುಸ್ವಾಮಿ, ಫಿಡಲ್ ಮುನುಸಾಮಪ್ಪ, ಫಿಡಲ್ ವೆಂಕೋಬರಾವ್- ಇತ್ಯಾದಿ.

ದರಿಯಾ ದೌಲತ್‌ನಲ್ಲಿ

ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸುವ ಮೊದಲೇ ವಯೋಲಿನ್ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲವು ದೇವತಾ ಉತ್ಸವದ ಚಿತ್ರಪಟಗಳಲ್ಲಿ, ಉತ್ಸವದ ಮುಂದೆ ನಾಟ್ಯಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರ ಮುಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಫಿಡಲ್ ನುಡಿಸುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ದರಿಯಾ ದೌಲತ್‌ನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನವಾಬರ ಜನಾನಾದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ನೃತ್ಯದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಈ ಫಿಡ್ಲ್ ನುಡಿಸುವ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳಿದ್ದಾಳೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹುಡುಕಿದರೆ 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಪಟಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. ಆದುದರಿಂದ 18ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ವಾದ್ಯವು ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿ ಕಲಿವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗಿಂತ ನೂರುಪಾಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ವಯೋಲಿನ್ ಪಟುಗಳಿದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಹರಿಕಥೆಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸುವವರು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವವರು, ಈಗ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವವರು, ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಆತ್ಮಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ನುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ವಯೋಲಿನ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಾನಾ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಫಿಡಲ್, ಪಿಟೀಲು, ತೆಲುಗು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ವಾಯುಲೀನಮು, ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬೇಲಾ... ಹೀಗೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮೂಲ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯವಾದರೂ, ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯತ್ವವಿದೆ, ಭಾರತೀಯ ವಾದ್ಯಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ವಿದೇಶಿ ಸೊಸೆ ಬಂದು, ಇಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ಸ್ತ್ರೀಯಂತೆ ಆದ ಹಾಗೆ- ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಯೊಲಿನ್ ವಾದಕರೂ, ಇಲ್ಲಿಗೇ ಅವಶ್ಯಕ ಆದ ವಿಶೇಷತಾಂತ್ರಿಕ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ವಾದ್ಯದ ವರ್ಚಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಚೌಡಯ್ಯನವರು ನಾಲ್ಕು ತಂತಿ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಏಳು ತಂತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಮುಂದೆ 19 ತಂತಿಗಳ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಕೆಲವರು ವಿಚಿತ್ರ ಹಾರ್ಸ್ ಪಿಡಲ್‌ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿಯೇ ರಖಂವಾರಿ ವಯೊಲಿನ್‌ಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೂಲವು ಎಲ್ಲಿರಲೀ, ಎಂತಿರಲೀ, ಪಿಟೀಲು ಅಥವಾ ವಯೊಲಿನ್ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾದಕರನ್ನು

ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ತಿರುಕ್ಕೋಡಿ ಕಾವಲ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ತಿರುಚ್ಚಿಗೋವಿಂದಸಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆ, ದ್ವಾರಂ ವೆಂಕಟಸ್ವಾಮಿ ನಾಯಿಡು, ಮೈಸೂರು ಟಿ. ಚೌಡಯ್ಯ, ಪಾಪಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಪಿಟೀಲು ವಾದನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ಪುರುಷರೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಈ ವಾದ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದಕ್ಷಿಣದಿಂದ ಉತ್ತರದ ಕಡೆಗೂ ಹರಡಿದೆ. ಇದು ವಾದ್ಯದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೂ ಸಂಗೀತಾಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಉಂಟುಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿರುವವರು ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತವರು. ಅವರು ನಮ್ಮ ಎಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವಾದಕರಾದರೂ ಆತನ ವಾದನವನ್ನು ಒಪ್ಪರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಂತೂ ''ನಮ್ಮ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರಿಂದ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಕಲೆಯಲ್ಲ ಕರಟ'' ಎಂದು ನನಗೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ - ಡಾ. ಕೊಯಿಲ್‌ರಾಯಿಟರ್ ಅವರ ಬಳಿ ಈ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ - ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿಯಲ್ಲ. ನಿಮ್ಮವರು ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವುದು ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಮೂಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ನೀವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಾದ್ಯದ ಮೂಲಕರ್ತವ್ಯ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವುದು. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ನಿಮ್ಮವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಅನೇಕ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾರೆ. ಪಿಟೀಲು ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ- ಎಂದರು ಕೊಯಿಲ್‌ರಾಯಿಟರ್. ★ ★

ಸುಧಾ, ಯುಗಾದಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ, 1998

10. ಜನಪ್ರಿಯ ವಾದ್ಯ - ಇಡಕ್ಕ

ಚರ್ಮವಾದ್ಯ - ಇಡಕ್ಕ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಅವರ ಪಂಚವಾದ್ಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದೇ ವಾದ್ಯ ಕರಾವಳಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಉಡುಕು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಡಮರು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ನುಡಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನ ಸ್ವಲ್ಪ ಡವಣೆಯ ಹಾಗೆ. ಡಮರು, ಡಕ್ಕ, ಡವಣೆ, ಉಡುಕು, ಇಡಕ್ಕ ಇವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಾದ್ಯಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ಇಡಕ್ಕ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹಾಡುವ ವಾದ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಮೂಗಯ್ಯ ಮೃದಂಗಾನ ಮಾತಾಡಿಸಬಲ್ಲ" ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಅನೇಕರು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇರಬಹುದು. ಟಿ.ಎಂ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರು ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೈಖರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಜತಿಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ಬಾಯಲ್ಲಿ ನುಡಿದಂತಹ ಭ್ರಮೆ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಟಾಕಿಂಗ್ ಡ್ರಮ್ಸ್ ಅಥವಾ ಮಾತನಾಡುವ ತಮಟೆಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಅನೇಕರು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹು ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದೆಂದರೆ, ಈ ತಮಟೆಗಳು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ ನಾದದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಇದರಿಂದ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವುದೋ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಈ ಸುದ್ದಿ ರಚನೆ ದೂರದ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ತಮಟೆಗಳು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಾಮದಿಂದ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ತಲುಪಬೇಕಾದ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಈ ಸಮಾಚಾರ - ಟೆಲಿಗ್ರಾಂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ.

ಇಡಕ್ಕ ಹಾಡುವ ತಮಟೆ ಎಂದರೂ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಗವನ್ನು ನುಡಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಮುಖಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಬಿಗಿದಿರುವುದು ತೆಳುವಾದ ಚರ್ಮ. ಬಿಗಿದ ಬಾರಿನಂತಹ ಹಗ್ಗಗಳನ್ನು ಅದರ ಬಡನಡುವಿನ ಬಳಿ ಎಡಗೈನಿಂದ ಅಮುಕಿದರೆ, ಚರ್ಮದ ಬಿಗಿತ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಚರ್ಮದ ಈ ಬಿಗಿತವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಕುಡುಪಿನಿಂದ ಹೊಡೆದಾಗ ವಿಧವಿಧ ನಾದಗಳು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಹೊಡೆದಾಗ ಏಳೂ ಸ್ವರಗಳೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ವಾದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆದಿಪತ್ಯ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ರಾಗವಾಗಲೀ, ಕೀರ್ತನೆಯಾಗಲೀ (ಅಂದರೆ ಅದರ ರಾಗಹಂದರ) ನುಡಿಸಬಲ್ಲರು. ರಾಗತಾಳಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ದೇವಾಲಯ ಸಂಗೀತ ವಿಧಿಗಳ ವಾದ್ಯ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದರಿಂದ ಅದು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಭೂ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಕೇರಳದ ದೇವಾಲಯಗಳ ಇಂತಹ ವಾದ್ಯ ವೃಂದಗಳು ಬಹುಪಾಲು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇಡಕ್ಕ ರಾಗಸಂಗೀತವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯಕಾರರೂ ಮರೆಯಾಗಿ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬರಿಬ್ಬರು ಉಳಿದಿರಬಹುದು. ಅವರ ಅನಂತರ ಈ ವಾದ್ಯವು ಪೂರಾ ಮರೆಯಾಗದಿದ್ದರೂ, ಅದರಿಂದ ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗ ಸಂಗೀತವು ಕೇವಲ ಕತೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವಂತಿದೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ

11. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆ

ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಯಾರಿಗೇ ಆಗಲೀ ಕಿವಿ ಅರಳುವುದು ಸಹಜವಾದುದು. ಅದು ಎಂಥವರ ಹೃದಯವನ್ನೂ ಮೀಟಬಲ್ಲುದು, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೃದುಮಾಡುವುದು. ಅದಕ್ಕೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವವರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಸನ್ಮಾನ. ನಾಲ್ಕಾರು ವರ್ಷಕಾಲ ಹಠಸಾಧನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಗೀತಗಾರರಾಗಿರುವವರಿಗೇ ಇಷ್ಟು ಮರ್ಯಾದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಕಿಂಚಿತ್ ಗಂಧರ್ವಾಂಶವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲ. ಅದು ದೈವದತ್ತವಾದ ವರವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬೇರೆ! ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಇಂತಹ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸ್ತಂಭೀಭೂತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಜನ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕಾಯಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅಸಾಧಾರಣ ಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿಯೋ ಏನೋ, ಅಲ್ಪಾಯುಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬದುಕಿರುವವರು ಅತಿವಿರಳ. ಮಹಾವೈದ್ಯ, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನ್, ಮಹಾವೈತಿ, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್ ಈ ಬಗೆಯ ನಾನಾ ಹೆಸರು ಗಳಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್‌ರವರೂ ಇಂತಹವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದ 49 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಏಳನೇ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ತಮ್ಮ ಸರಳ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಮಗಿದ್ದ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ, ದಕ್ಷಿಣದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಹುವಿರಳ. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೊಬ್ಬರು ಇಲ್ಲೊಬ್ಬರು ದೊರಕುತ್ತಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೊಜಾರಟ್ (Mozart) ತನ್ನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭ, ಬಿಟೋವನ್ (Beethoven) ಷೂಬರ್ಟ್ (Schubert), ಷೋಪಾನ್ (Chopin), ಮೆಂಡಲ್‌ಸನ್ (Mendelssohn) ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೀರಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಈಚೆಗೆ ಇಟಲಿಯ ಪಿರೀನೋಗಾಂಬ (Pierino Gamba) ಎಂಬ 12 ವರ್ಷದ ಹುಡುಗನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಈಗ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವವರಲ್ಲಿ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಾನ್‌ರವರು ತಮ್ಮ 4ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಸಿತಾರ್‌ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ! ಕೊಳಲು ವಿದ್ವಾಂಸ ಮಹಾಲಿಂಗಂರವರೂ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಃ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಾದ

ವಿ.ಎಸ್. ರಾಯರು ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ 'ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ' ಎನ್ನಿಸಿ ಕೊಂಡರು.

ಕಳೆದ ಶತಮಾನವು ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯವಾದುದು. ಆಗ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೃತಿಗಳೂ ಮತ್ತು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೈಸೂರು ಯುದ್ಧವು ಕೊನೆಗೊಂಡು ದೇಶವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಸಂಗೀತದ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಆಗತಾನೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣ ಭೂಪತಿಯೂ, ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ತುಳಜಾಜಿ, ಶರಭೋಜಿ, ಅನಂತಶಯನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್‌ರವರೂ ರಾಜ್ಯವಾಳುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯದಾತರಾಗಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾಳೆಯಗಾರರೂ ಜಮೀನ್‌ದಾರರುಗಳೂ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಆಶ್ರಯವನ್ನಿತ್ತು ಕಲಾಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದರು. ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಗುರುಮೂರ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರು, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾಯಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರರಾದ ಪೊನ್ನಯ್ಯ, ಚಿನ್ನಯ್ಯ, ವಡಿವೇಲು, ವೀಣೆಕುಪ್ಪಯ್ಯ, ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್, ಮಾನಂಬೂಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್, ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳು ಬೆಳಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅಲಸೂರ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ವೀಣೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಸಾಂಬಯ್ಯ, ಸದಾಶಿವರಾವ್ ಮುಂತಾದ ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದರು. ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ರಸಿಕಶಿಖಾಮಣಿ ಮಹಮ್ಮದ್ ಷಾ ಇವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ ಸದಾರಂಗ್, ಅದಾರಂಗ್, ಮಹಾರಂಗ್, ನಿನ್ಮಲ್ ಷಾ ಮುಂತಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಅಯೋಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮ್‌ನಬಿ ಅಥವಾ ಷೋರಿಮಿಯಾ, ರಾಮಪುರದಲ್ಲಿ ಬಹದೂರ್‌ಸೇನ್ ಮತ್ತು ಈತನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವಜೀರ್‌ಖಾನ್ ಮತ್ತು ಇನಾಯತ್‌ಹುಸೇನ್ ಖಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಪ್ರಸಾದ್, ಗ್ವಾಲಿಯರಿನಲ್ಲಿ ಹದ್ದೂಖಾನ್ ಮತ್ತು ಹಸ್ಸೂಖಾನ್ ಸೋದರರು, ಬರೋಡೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲಾಭಕ್ಷ್. ಹೀಗೆ ಆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವು ಬಹಳ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವೂ ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಬೆಟೋವೆರ್ (Beethoven), ರೋಸ್ಸಿನಿ (Rossini) ಷೂಬರ್ಟ್ (Schubert), ಪ್ಯಾಗಾನಿನಿ (Paganini), ಬಾರ್ಲಿಯೋಜ್ (Berlioz), ಷೋಪಾನ್ (Chopin), ಷೂಮನ್ (Schuman), ಮೆಂಡೆಲ್‌ಸರ್ (Mendelsohn), ಲಿಸ್ಟ್ (List), ಬ್ರಾಮ್ಸ್ (Brahms), ಮುಸೋರ್ಗ್‌ಸ್ಕಿ

(Mussorgsky), ಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಸಹೋದರರು (Strauss), ವ್ಯಾಗ್ನರ್ (Wagner), ವರ್ಡಿ (Verdi) ಡಿ. ಬುಸ್ಸಿ (De Bussy), ಚೈಕೊಫ್‌ಸ್ಕಿ (Tchaikousky) ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಆ ಶತಮಾನವನ್ನು ಬೆಳಗಿ ತಮ್ಮ ನೂರಾರು ಮಹಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಕೃತಿಗಳೇ ಇಂದಿಗೂ ಬಹುಭಾಗ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುವು. ನಮ್ಮ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ, ಮುಕ್ಕಾಲುಪಾಲು ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾದವು. ಆ ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ರಚಿಸಿದ 'ಮೇಳ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ' ತನ್ನ ಅಪೂರ್ವ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಪರಿಚಯ

ತಂಜಾವೂರ್ ಜಿಲ್ಲೆಯು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದುದು. ಭೂಗುಣವೇ ಅಂತಹುದೋ ಏನೋ! ಸ್ಥಳಪುರಾಣದ ಪ್ರಕಾರ, ರಾವಣಾಸುರನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಾರನಾದ ತಂಜನ್ ಎಂಬುವನು ತಂಜಾವೂರಿನ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಕಾರಣನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ತಂಜಾವೂರ್, ತಿರುವಾರೂರ್, ಮಾಯಾವರಂ ಈ ಸುತ್ತಿನಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಕಾರರೂ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜ, ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮತ್ತು ಇವರ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗದವರೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತರು, ಇಂದಿನ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ 'ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ'ಯ ಕರ್ತೃ ವೆಂಕಟಮಖಿ, ನಾರಾಯಣತೀರ್ಥ ಯತೀಂದ್ರರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪೂರ್ವಿಕರಾದ ಗಿರಿರಾಜಕವಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಶೇಷಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು, ಆದಿಯಪ್ಪಯ್ಯ, ಪಲ್ಲವಿ ಗೋಪಾಲಯ್ಯ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ, ಅರುಣಾಚಲ ಕವಿರಾಯರು, ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತಗಾರರೆಲ್ಲಾ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣದವರೇ! ಆದ್ದರಿಂದ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್‌ರವರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಮಹಾವೈದ್ಯರ್, ಮಹಾವೈತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಮಾಂಕಿತರಾದ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್‌ರವರು ಹುಟ್ಟಿದುದು ತಂಜಾವೂರ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ವೈಯ್ಯಾಚ್ಚೇರಿ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ - 1844ರಲ್ಲಿ. ಇವರು ದ್ರಾವಿಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಬೃಹಚ್ಚರಣವೆಂಬ ಪಂಗಡದವರು. ಇವರ ತಂದೆಯವರಾದ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಅವರನ್ನು ಪಂಚನದಯ್ಯರ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವರ ತಾಯಿಯವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ ಅನೈಯ್ಯನವರ ವಂಶಜರು. (ಅನೈಯ್ಯನವರು 'ಉಮಾದಾಸ' ಅಂಕಿತದಿಂದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾದುವು ಕೇದಾರರಾಗ, ರೂಪಕತಾಳದಲ್ಲಿರುವ "ಭಜನ ಸೇಯವೇ ಓ ಮನಸಾ" ನಾದ ನಾಮಕ್ರಿಯಾರಾಗ, ರೂಪಕತಾಳದ "ಇಂತಪರಾಕಾ", ರೀತಿ

ಗೌಳರಾಗ, ರೂಪಕತಾಳದ "ಪರಾಕೇಲ ಬಾಲೆ"). ಇದರಿಂದ ಸಂಗೀತವು ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ರಕ್ತಗತವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವೈದೀಶ್ವರನ್ ಕೋವಿಲ್ ವೈದ್ಯನಾಥೇಶ್ವರನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯನಾಥಶಿವನ್ ಎಂದು ನಾಮಕರಣವಾಯಿತು. ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಮೂರನೆಯ ಮಗ. ದೊಡ್ಡವರು ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ, ಎರಡನೆಯವರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್, ನಾಲ್ಕನೆಯವರು ಅಪ್ಪಸ್ವಾಮಿ. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಅದ್ವಿತೀಯ ಶಿವಭಕ್ತಿಯು ಅವರ ತಂದೆಯವರಿಂದ ಬಂದುದು. ದೊರೈಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರು ಶಿವೋಪಾಸಕರು. ಪ್ರಣತಾರ್ಥಿಹರ ಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಶಿವಕಥೆ ಮತ್ತು ಭಜನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಷ್ಟು ಆಸ್ತಿಕರಾಗಿದ್ದ ದೊರೈಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯರವರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಮತ, ಆಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರದ್ಧಾಯುಕ್ತವಾದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದರು.

ಹಿರಿಯಮಗ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್‌ರವರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿಯೂ, ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಮಕ್ಕಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಆರಂಭದೆಸೆಯ ಸಂಗೀತ ಪಾಠವೆಲ್ಲಾ ತಂದೆಯವರ ಹತ್ತಿರವೇ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಲದಿಂದ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಶ್ರಮ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮಹಾವೈದ್ಯರಿಗೆ ಅಧಿಕ ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತು. ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದಿತಂತೆ! ಸಹೋದರರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ, ಪರಸ್ಪರ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರೇಮ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಹಿರಿಯವನಿಗೆ, ಕಿರಿಯ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅತಿರೇಕವಾದ ಪ್ರೇಮ. ಇದು ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಮನಃಕಷಾಯಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ತಾನು ಹಿರಿಯನಾದರೂ ಗರ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಕಿರಿಯ ವೈದ್ಯನಾಥನಿಗೆ ತಂಬೂರಿ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಮೀಟುತ್ತಾ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನಿಗೆ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದ್ದಿತು. ತಮ್ಮನ ಒಂದೊಂದು ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ ಅಣ್ಣನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದಿಗ್ವಿಜಯ! ತಮ್ಮನ ಜೀವಿತವನ್ನು 'ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥವಿಜಯ ಸಂಗ್ರಹ' ವೆಂದು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಏಕಪಕ್ಷೀಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಜೀವಿತದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಹೋದರರ ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರೇಮ ಇವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಾಲಪಾಠವಾದ ನಂತರ ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮುಂದಿನ ಅಭ್ಯಾಸವು ಮಾನಂಬೂಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಬಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಬಂಧುಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಪರಮಶಿಷ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಶಿಷ್ಯಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರಾಗಿದ್ದ ವೆಂಕೋಬರಾಯರು, ಶರಭಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದವರು ಸಹಪಾಠಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ನಾನಾ ಅಂಗಗಳ ಸಾಧಕ ಮತ್ತು

ಕೃತಿರಚನೆಯ ಪದ್ಧತಿ ಇವುಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇವರಿಗೆ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹುವಿವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಭೂತವಾದ 'ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಯ ಪರಿಚಯವೂ ಆಯಿತು. ಈ ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಂಥ. ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸುಮಾರು 360 ಲಕ್ಷಣಗೀತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದಿನದಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರದೇ ಇರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ 'ರಾಗಲಕ್ಷಣ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮೇಳಪದ್ಧತಿಗೂ 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇದರ ವಿವರವನ್ನು ಮುಂದೆ 'ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆ' ಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುತೇಕ ಈ ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ, ದೀಕ್ಷಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಈ ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಲೆ ಬಹುವಿಧವಾದ ಖಂಡನ, ಮಂಡನ ಮುಂತಾದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಇದೇ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, 'ಸಂಗೀತ ಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು' ಎಂಬ ತೆಲುಗು ಭಾಷಾ ಪುಸ್ತಕವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಚೂಡಾಮಣಿಯು ಇನ್ನೂ ಗೂಢವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿತು. ಮಾನಂಬೂಚ್ಚಾವಡಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಹತ್ತಿರ ಅದರ ಒಂದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಇದ್ದು ಅದರಿಂದ ಆಗಾಗ್ಗೆ, ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಮಹಾವೈದ್ಯರೂ, ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ ಬರೆದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಪ್ರಥಮ ಸಂಗೀತ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಅವರ ಹತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ! ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರನ್ನು ಪುದುಕೋಟೆಯ ಅಧಿಪತಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ತೊಂಡೈಮಾನ್ ರಾಜನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ತನ್ನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಸಿದನು. ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೀಣೆಸುಬ್ಬು-ಕುಟ್ಟಿ ಐಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಸುಬ್ಬರಾಯ ಅಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ರಸಿಕ ಸಭಾಸದರೂ ಬಾಲಕನ ದಿವ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೆರಗಾಗಿ, ಮಹಾವೈದ್ಯರು ರಾಜನಿಂದ ಅನೇಕವಾದ ಸನ್ಮಾನ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದರು. ಮುಂದೆ ಹೀಗೆಯೇ ಮಧುರೆ, ರಾಮನಾಥಪುರ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಹೋಗಿ ಇವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಬಂದ ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಬಂದರು. ರಾಮನಾಥಪುರದಲ್ಲಿ (ರಾಮನಾಡ್) ಅಲ್ಲಿಯ ದೊರೆ,

ಮುತ್ತುರಾಮಲಿಂಗ ಸೇತುಪತಿಯು ಇವರ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ, ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಭಾಷಾಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಮನಸೋತು ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಗಳ ಜತೆಗೆ ಕವಿಕುಂಜರ ಭಾರತಿಯವರ ಕಂದಪುರಾಣದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅಂದಿನಿಂದಾಚೆಗೆ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ತಮಿಳು ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಮತೆಕೊಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಅಣ್ಣನವರ ಹತ್ತಿರ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಹೀಗೆಯೇ, ಎಟ್ಟಿಯಾಪುರ, ತಿರುಚ್ಚೆಂದೂರ್, ತಿನ್ನವೆಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲೆಲ್ಲಾ ಹೋಗಿ ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಿತರಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದರು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಇವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಜರುಗಿದವು. ಮೊದಲನೆಯ ಪೆರಿಯ ವೈತಿ ಮತ್ತು ಚಿನ್ನವೈತಿ ಇವರುಗಳ ಜತೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಕೊಯಮತ್ತೂರು ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರೊಡನೆ ನಡೆದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳೇ ಅವು.

ವೈದ್ಯನಾಥರ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು

ನಮಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಹಿಂದೆ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ ಚರ್ಚೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಶತಾವಧಾನ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಜಯಶೀಲರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ ಬಹುಮಾನಗಳು, ಇವೆಲ್ಲಾ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇಂಥ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದಿತು. ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನಿಗೂ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸ, ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿಗೂ ನಡೆದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೂ, ಶತಮಾನಗಳ ಅನಂತರ ಬೊಬ್ಬಲಿ ಕೇಶವಯ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ನಡೆದ ಪಂದ್ಯವೂ ಬಹುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ನಾನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹಾಡಿದುದನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಅವರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು. ಮೇಲಿನೆರಡು ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳೂ ಈ ರೀತಿಯವು. ನಿಯಮಿತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ. ಅನೇಕ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವ. ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದಲ್ಲಾದ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ನನ್ನ 17ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಸ್ವಾಮಿಯ ಮೇಲೆ ದರಬಾರ್ ರಾಗ ಮತ್ತು ಅಟತಾಳದ ಒಂದು ತಾನವರ್ಣವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಜಗದ್ವೀರ ರಾಮವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ಎಟ್ಟಪ್ಪ ಮಹಾರಾಜರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದೆ. ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮಗನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರಲೆಂದು ಇವನ ತಂದೆಯವರೇ ಏಕೆ ಈ ವರ್ಣವನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಾರದೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜರು ಒಂದು ದಿನ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದು "ಇಗೋ ನಾನು ಈಗ ಹೊರಟು ಇನ್ನು ಒಂದು ಘಂಟೆಯೊಳಗೆ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಅಷ್ಟರೊಳಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಯಮುನಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜತಿ ಸ್ವರ ರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಗಳು ಸ್ವರ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಧೈವತವನ್ನು ಎಡುಪ್ಪಾಗುಳ್ಳ ಸ್ವರವಿದ್ದು ಅನಂತರದ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೊದಲನೇ ಎರಡನೇ, ಮೂರನೇ ಕಾಲ, ಅನಂತರ ಮೂರನೇ, ಎರಡನೇ ಮತ್ತು ಮೊದಲನೇ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ದೊಡ್ಡವರ ಆಶೀರ್ವಾದ ಬಲದಿಂದ

ರಾಜರು ಬರಲು ಒಂದು ಘಳಿಗೆಗೆ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಮುಗಿಸಿದ್ದೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿ ರಾಜರು ಶಾಲುಜೋಡಿ ಮತ್ತು 10 ಸವರನ್‌ಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಬಹುಮಾನಿಸಿದರು ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಮಗೆ ಈಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಇದು ನಡೆದು ಇನ್ನೂ 97ವರ್ಷಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಳೆದಿವೆ. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದುವು.

ವೈತಿಗಳ ಜತೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆ

ಈ ಎರಡು ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪೆರಿಯ ವೈತಿ ಮತ್ತು ಚಿನ್ನವೈತಿ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ್ತು ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುದು. ನಡೆದ ಸ್ಥಳ ತಿನ್ನವೆಲ್ಲಿಗೆ 19ಮೈಲಿ ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ಕಲ್ಲಿಡೈಕುರಿಚ್ಚಿ ಎಂಬ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ. ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿದವರು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದ ಶೈವಮಠವಾದ ತಿರುವಾಡುತುರೈ ಮಠದ ಪಂಡಾರಸನ್ನಿಧಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ದೇಶಿಕರ್‌ರವರು (ಇದು ದಕ್ಷಿಣದ ಮಠಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಯುತವಾದುದು. 1947ನೇ ಆಗಸ್ಟ್ 15ರಲ್ಲಿ ನವಭಾರತ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನಿ ನೆಹರೂರವರಿಗೆ ಒಂದು ರತ್ನಾಭರಣ ಖಚಿತವಾದ ರಾಜದಂಡ ಮತ್ತು ಇತರ ಉಡುಗೊರೆಗಳನ್ನು ಈ ಮಠದಿಂದ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು) ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆದಾಗ ಮಹಾವೈದ್ಯರಿಗೆ ಕೇವಲ 21 ವಯಸ್ಸು. ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಶಿವಗಂಗಾ ಸಂಸ್ಥಾನದವರು ಬಹು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರೂ, ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿತು ನುರಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಪೆರಿಯ ವೈತಿ (ವೈತಿ ಎಂದರೆ ವೈದ್ಯನಾಥ ಎಂಬುದರ ಹ್ರಸ್ವರೂಪ ಇಬ್ಬರ ಹೆಸರೂ ವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಎಂದು. ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಪೆರಿಯವೈತಿ ಮತ್ತು ಚಿನ್ನವೈತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು) ಎಂಬುವವರಿಗೆ ಧಾರಾಳವಾದ ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇವರ ಕಂಠನಾದಕ್ಕೆ ತಂಬೂರಿಯು ಶ್ರುತಿ ಸಾಲದೆ ಓಲಗದ 'ಮೋರಿ' ಶೃತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತಂತೆ! ಏಳೆಂಟುಸಾವಿರ ಜನ ಯಾವ ಅಡಚಣೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇವರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಬಹುದಾಗಿದ್ದಿತಂತೆ! ಇಂಥವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವುದು ಅದೂ ಈ ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನ ಸಂಗೀತಗಾರನ ತಲೆಹರಟೆ (Upstart) ಎಂದು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಫಲಿತಾಂಶವು ಆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ದೂರಮಾಡುವುದು.

ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ದೇಶಿಕರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಿತು. ತೀರ್ಪುಕೊಡಲು ವೀಣೆ ಚಿನ್ನಯ್ಯ ಭಾಗವತರೆಂಬುವವರು ನೇಮಿತರಾದರು. ಮಹಾವೈದ್ಯರಿಗೆ ಅಣ್ಣ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್ ತಂಬೂರಿಯನ್ನು ಮೀಟಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು. ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡಿದವರು ವಿಜಯಿಗಳು. ಮೊದಲು ಚಿನ್ನ ವೈತಿಯವರು ನಾಟರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರು. ನಾಟವು ಘನರಾಗ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಾನಾಲಾಪಕ್ಕೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಿರುವ ರಾಗ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ

ನುಡಿಕಾರವಿರುವ ಗಂಡು ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ತಾನಗಳೂ, ಸಂಗತಿಗಳೂ, ಜಲಪಾತದಂತೆ ಧುಮುಕುವುವು. ವೈತಿಯವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಗೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ತಾನ, ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಮೊದಲೇ ಗೌಳ ಶಾರೀರ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾದವು ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಸಭಾಸದರು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾಗಿ ಸ್ತಬ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಆಲಾಪನೆಯು ಮುಗಿದ ಕೂಡಲೇ, ''ಹುಡುಗನು ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸೋತನೆಂದು'' ಪರಿತಪಿಸಿದರು. ಆದರೆ ವೈದ್ಯನಾಥರು ರಾಗವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಜಾಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ತಾನ, ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಚಿನ್ನ ವೈತಿಯವರದು ಸಾಧಕದಿಂದ ಪಕ್ವವಾದ ನಾದಪೂರಿತವಾದ ಶಾರೀರ. ವೈದ್ಯನಾಥರದು ಆ ಮಹಾನಾದವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇಂಪಾದ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರವಾದ ಮೂರುಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ. ಷಟ್‌ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಓಡುವ ನುಡಿಕಾರ, ರಂಜನೀಯವಾದ ರಾಗಸಂಚಾರ, ಒಬ್ಬರದು, ಜಲಪಾತ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರದು ಭೋರ್ಗರೆಯುವ ತುಂಬುಪ್ರವಾಹ. ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದವರು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹೊಂದಿದರು. ಇಂದಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲುಗೆಲವುಗಳಿಲ್ಲವೆಂದುಕೊಂಡರು. ಮುಂದಿನದು ವೈದ್ಯನಾಥರ ಸರದಿ. ಸೂಚನೆಯೇನನ್ನೂ ಕೊಡದೆ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರು. ರಾಗವೂ ಹೊಸದು, ಅದರ ರಂಜನೀಯವಾದ ನಾನಾ ಸಂಚಾರಗಳು, ಸ್ವರಸಮೂಹಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಸದು. ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದವರೆಲ್ಲಾ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾದರು. ಒಂದು ಘಂಟೆಯನಂತರ ವೈದ್ಯನಾಥರು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪೆರಿಯವೈತಿಯವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟರು. ಪೆರಿಯವೈತಿಯವರು ದಿಙ್ಮೂಢರಾದರು. ಆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಭಾಸದರೆಲ್ಲಾ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ರಾಗವಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿದರು. ವೈದ್ಯನಾಥರು 'ಚಕ್ರವಾಕ' ವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ರಾಗವಿವರ ಮತ್ತು ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಸಭಿಕರು ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ವೈದ್ಯನಾಥರು ''ದೊಡ್ಡವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಸಭೆಯು ಸರಿಯಾದ ಜಾಗವಲ್ಲ''ವೆಂದು ಹೇಳಿದರಂತೆ! ಸರಿ, ಮುಂದಿನದು ಕಂಡೇ ಇದೆ. ಸಭಿಕರ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಅಪಾರ ಆನಂದಿತರಾದ ಶಿವಭಕ್ತ ಪಂಡಾರಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ದೇಶಿಕರು ಅಲ್ಲಿನ ನಾನಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅನುಮತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ, ಶಿವೋಪಾಸಕ ವೈದ್ಯನಾಥರಿಗೆ ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನಿತ್ತು ಜತೆಗೆ 'ಮಹಾ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನಿತ್ತರು. ಅಂದಿನಿಂದ ವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್‌ರವರನ್ನು 'ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್' ಅಥವಾ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಅಯ್ಯರ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಕಾವು ಆರಿ ತಣ್ಣಗಾದ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅದನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂದೇಹಗಳುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಪೆರಿಯ ವೈತಿಯವರೂ ಚಿನ್ನ ವೈತಿಯವರೂ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಜ್ಞಾನ ಪಡೆದಿದ್ದವರು. ಇಂತಹವರು ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪರಾಜಿತರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ

ಸಂದೇಹ ಬರುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಷ್ಟು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೈತಿಗಳಿಬ್ಬರೂ 'ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ'ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು. ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ 'ಚಕ್ರವಾಕ' ವೆಂಬ ರಾಗವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ರಾಗವು 'ತೋಯವೇಗವಾಹಿನಿ'. ಚಕ್ರವಾಕವು ನಾನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ 'ರಾಗಲಕ್ಷಣ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಈ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ 16ನೇ ಮೇಳರಾಗ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ನಡೆದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವು ಇನ್ನೂ ಗುಪ್ತವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಅವುಗಳ ಅರಿವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಹಾಡಿ ಈ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳನ್ನು ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ರಾಗಚ್ಛಾಯೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವಾಯಿತೇ ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸಬಹುದು. ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ವೇಗವಾಹಿನಿ ಮತ್ತು ಚಕ್ರವಾಕಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿದೆ. ವೇಗವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರವು ಸಮಾ$_1$ಗ$_2$ಮ ಪದ$_2$ನಿ$_1$ಧಮಪ$_2$, ಸಮಗಮ ಪಧನಿಸ ಸನಿಧಪಮಗ$_2$ರಿ$_1$ಸ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ಆದರೆ ಚಕ್ರವಾಕದಲ್ಲಿ ಸರಾಗವಾಗಿ ಸರಿ$_1$ಗ$_2$ಮ$_1$ ಪದ$_2$ನಿ$_1$ಸ ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ಈ ಸ್ವರ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಾಣಬರದಿದ್ದರೂ ಹಾಡುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡುಬರುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಂಸಾನಂದಿ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದನಂತರ ಎದುರಾಳಿಗಳು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪೂರಿಯಾ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾಗುವುದು. ಎರಡರದೂ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳು ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಹಾಡುವ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಅಥವಾ ಸಾವೇರಿ ಹಾಡುವವರ ಮುಂದೆ ತಕ್ಷಣ ಮಲಹರಿರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅನುಸರಿಸುವುದು ಬಹುಕಷ್ಟ ಅಷ್ಟೇಕೆ ! ಚಕ್ರವಾಕವನ್ನು ಹಾಡಿದನಂತರ ಇದೇ ವೇಗವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಏನು ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ವೈತಿಗಳಿಗೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಗ್ರಂಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ 'ವಿಜಯಿ'ಗಳಾದುದು ಅಷ್ಟು ಸರಿಯೇ, ಸಭಿಕರು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವು ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆದಿನ ಸಭಿಕರು ಇದಾವುದನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವೈದ್ಯನಾಥರ ಎಳೆಯವಯಸ್ಸು, ಕಳಾಪೂರ್ಣವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಅದ್ಭುತ ಸಂಗೀತ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ಇವು ಸಭಾಸದರ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇವರ ಅಪಾರವಾದ ಶಿವಭಕ್ತಿಯೂ ಪಂಡಾರ ಸನ್ನಿಧಿಯವರ ಮಮತೆಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಈ ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಗಳು ಮತ್ತು 'ಮಹಾ' ಬಿರುದನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಂದಿನಿಂದಾಚೆಗೆ ತಿರುವಾಡುತುರೈ ಮಠದ ವಾರ್ಷಿಕ ಗುರುಪೂಜೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಸಂಗೀತವು ಮಾಮೂಲಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಿತು. ಇವರ ಎರಡನೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ

ಸಮನಾದ ಎದುರಾಳಿಯು ದೊರಕಿ, ಇಂತಹ 'ಸುಲಭ ವಿಜಯ, ಸಂಪಾದನೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ನಡೆದುದು ತಿರುವಾಂಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ. ಇವರ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕ 'ಕೊಯಮತ್ತೂರ್ ರಾಘವಯ್ಯರ್'. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿರುವಾಂಕೂರ್ ಆಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ರಾಘವಯ್ಯರ್ ಇವರುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಚಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ.

ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆ

ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ನಡೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮವರ್ಮ ಅಯ್ಯಿಲ್ಯಂ ತಿರುನಾಳ್‌ರವರು ರಾಜ್ಯವಾಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಹಿಂದಿನ ದೊರೆ ರಸಿಕಾಗ್ರೇಸರ ಮತ್ತು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್‌ರವರು. ಸ್ವಾತಿತಿರುನಾಳ್‌ರವರು ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ, ನಾನಾ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಅವರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿ ಬಹುಮಾನಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸುವಂತೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಅಯ್ಯಿಲ್ಯಂ ತಿರುನಾಳ್‌ರವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದು ತಿರುವಾಂಕೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಂಗೀತ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದಿತು. ದೊರೆಯೂ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತಗಾರ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಇವರ ಮುಂದೆ ಹಾಡಿ ಪ್ರಶಂಶೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬಹುಮಾನವೆಂದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಇವರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಾರ ಪಾಲಘಾಟ್ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರು, ಗಣಪತಿ ಭಾಗವತರು, ಮಹದೇವ ಭಾಗವತರ್, ಕಲ್ಯಾಣ ಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರು, ವೀಣೆ, ಪಿಟೀಲ್, ಸ್ವರಬತ್, ಜಲತರಂಗ್ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದ ಸಾತ್ತು ಭಾಗವತರ್ ಮುಂತಾದವರನೇಕರಿದ್ದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರ ಶಿಷ್ಯರೇ ರಾಘವಯ್ಯರ್.

ರಾಘವಯ್ಯರವರ ಪರಿಚಯ

ತೋಡಿ ರಾಘವಯ್ಯರ್, ಪಲ್ಲವಿ ರಾಘವಯ್ಯರ್, ಕೊಯಮತ್ತೂರ್ ರಾಘವಯ್ಯರ್ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರು ತಿರುವಾಂಕೂರ್‌ಸಂಸ್ಥಾನದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರು. ಇವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಬಹುಕನಿಕರ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಇವರ ತಂದೆಯವರು ಒಬ್ಬ ಬಡ ಸಂಗೀತಗಾರರು. ಜೀವನ 'ನಿತ್ಯಯಾತ್ರೆ' ಅಂದರೆ ಭಿಕ್ಷಾಟನೆಯಿಂದ. ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಲಕ ರಾಘವನೂ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು. ಪುರಸತ್ತಾದಾಗ ದಾಸಿಯರಿಗೆ ಭರತನಾಟ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವುದು ಇದೇ ಕಸಬಾಗಿದ್ದಿತು. ಬಾಲ್ಯಪಾಠವು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಮೇಲೆ ರಾಘವನು ಆಗ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಹುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಪಾಲಘಾಟ್ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರ ಹತ್ತಿರ

ಪ್ರೌಢವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದನು. ಭಾಗವತರೂ ಶಿಷ್ಯನ ಮೇಲಿನ ಮಮತೆಯಿಂದ ತಮಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೋಧಿಸಿದರು.

ಅನಂತರ ರಾಘವಯ್ಯನವರಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿ ತಿರುವಾಂಕರಿನ ಹರಿಪಾದವೆಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಪೇಚಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಹುಮಾನ ರೂ. 1-8-0 ! ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಹಳ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯುಂಟಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಕೊಯಮತ್ತೂರನ್ನು ಸೇರಿದರು. ಕೊಯಮತ್ತೂರಿನಲ್ಲಿ ನಾನಾ ರಸಿಕರ ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಇವರ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನವು ಹೆಚ್ಚಲು ಸಾಧಕವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಸಲ ಇವರ ಗುರುಗಳಾದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರು ಯಾರದೋ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಆಗ ಅವರನ್ನು ಕೊಯಮತ್ತೂರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ "ಭಿಕ್ಷಾಂಡರ್‌ಕೋವಿಲ್ ಸುಬ್ಬರಾಯರು" ಒಂದು ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಸವಾಲ್ ಹಾಕಿದರು. ಭಾಗವತರೂ ಒಪ್ಪಿದರು. ಆದರೆ ರಸಿಕವೃಂದಕ್ಕೆ ವ್ಯಥೆ. ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಆಗ ಬಹು ಪ್ರಖ್ಯಾತವೆತ್ತ ಗಾಯಕರು. ತಾನ, ಪಲ್ಲವಿ ಅವರ ಸಮಕ್ಕೆ ಹಾಡಲು ಯಾರಿಗೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ ಇದ್ದಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಭಾಗವತರು ಕೇವಲ ವೃದ್ಧರು. ಅವರಿಗೆ ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯು ತಡೆದೀತೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ. ಗತ್ಯಾಗತ್ಯಾ ಇದು ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರ ಕಿವಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿ ಅವರು ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ "ಮೊದಲು ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಜಯಿಸಿ ಅನಂತರ ಗುರುವನ್ನು ಕೆಣಕಬೇಕೆಂದು" ಮರುಸವಾಲನ್ನು ಹಾಕಿದರು. ಸ್ಪರ್ಧೆಯೂ ಏರ್ಪಾಡಾಯಿತು. ಸುಬ್ಬರಾಯರು ತಮ್ಮ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರನ್ನು ಜಯಿಸಲಾರದೆ ಬಿದ್ದುಹೋದರು. ಅಂದಿನಿಂದ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರು ಇರುವ ತನಕ ಅವರು ಕೊಯಮತ್ತೂರಿಗೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲವಂತೆ ! ಭಾಗವತರಿಗೂ ಶಿಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಬಹು ಸಂತೋಷವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆಯೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರ ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ದೊರೆಗೆ ಬಹುವಿಶ್ವಾಸಪಾತ್ರರಾದರು. ಇವರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮಾಮೂಲಿನಂತೆ ಇವರ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ಕಂಡು ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ದೊರೆಗೆ ಚಾಡಿ ಹೇಳಿ, ಇವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದುರಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ ಆಗಿ, ಇವರನ್ನು ಹರಿಪಾದ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಗಕೂಡದೆಂದು ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಾಯಿತು. ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾದ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರು ಎಷ್ಟು ನೊಂದುಕೊಂಡಿರ ಬಹುದು ! ಆದರೆ ಈ ಕೆಟ್ಟದೆಶೆಯು ಹೆಚ್ಚುಕಾಲವಿರಲಿಲ್ಲ; ವಿಮೋಚನೆಯಾಗಲು ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಿತು.

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ರಾಜಾ ಅಯ್ಯಿಲುಮ್ ತಿರುನಾಳ್‌ರವರಿಗೆ, ಇವರು ಇಷ್ಟು ಅದ್ಭುತವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಭಾರಿ ಸಂಗೀತಗಾರರೆಂದು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿದ್ದರು. ಇವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲವಿರುವಂತೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದರು. ಸಭಾನಂತರ ಮುಖ್ಯವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು "ನಮ್ಮ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಮಕ್ಕೆ ಹಾಡುವವರು ಯಾರಾದರೂ ಇದ್ದಾರೆಯೇ" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರು "ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದರೆ ನಾನೊಬ್ಬನಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ನನಗೂ ವಯಸ್ಸಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ರಾಜರು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾಗಿ, "ಯಾರೂ ನಮ್ಮ ಮಾನ ಉಳಿಸುವವರೇ ಇಲ್ಲವೇ ? ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಬಡತನ ಬಂದಿತೇ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಆಗ ಭಾಗವತರು ಅಂಜುತ್ತಾ "ಒಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಆತನು ರಾಜಾಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದರು. ರಾಜರು ಯಾರೆಂದು ಅರಿತು ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರನ್ನು ಹರಿಪಾದ ಗ್ರಾಮದಿಂದ ತಕ್ಷಣವೇ ಕರೆತರಲು ಹೇಳಿಕಳಿಹಿಸಿದರು. ಅದರಂತೆಯೇ ಜ್ವರದಿಂದ ಪೀಡಿತರಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಯ್ಯರವರು ಕೇವಲ ಹತ್ತು ಘಂಟೆಗಳೊಳಗೆ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಬಂದರು.

ರಾಘವಯ್ಯರ್ ಸ್ಪರ್ಧೆ

ಮಾರನೆಯದಿನ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಾಡಾಯಿತು. ಮಧ್ಯಾಹ್ನ, ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ, ಅಧಿಕಾರವರ್ಗ, ರಾಣಿವಾಸದವರು, ಇತರ ಸಭಾಸದರೂ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸೇರಿದರು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಫಲಿತಾಂಶವೇನಾಗುವುದೋ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ. ಸಭೆಯ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು. ಅವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್. ಎದುರಿಗೆ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರು ಒಬ್ಬರೆ. ಭಸ್ಮರುದ್ರಾಕ್ಷಿ ಮಾಲಾಲಂಕೃತರಾದ ಕಳಾಪೂರಿತ ತರುಣ ವೈದ್ಯನಾಥರು. ಭಸ್ಮ, ರಕ್ಷಾಲಂಕೃತ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮೀಸೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಎಣ್ಣೆಗೆಂಪಿನ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನ ರಾಘವಯ್ಯರ್ (ಮೈಸೂರು ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ರಾಮಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಇವರ ವರ್ಣಚಿತ್ರವಿದೆ). ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರಿಗೆ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದ ವಿದ್ಯೆಯ ಜತೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳ ಪರಿಚಯ. ಇದಕ್ಕೆ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರಿಗೆ ಗುರು ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ, ಲಬ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಧಕ ಬಲದಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ವಿದ್ಯೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಆಸನದ ಮೇಲೆ ಮಹಾರಾಜ ರಾಮವರ್ಮರು. ಸಭಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಸ್ತಬ್ಧರಾಗಿ, ಸಭೆಯು ನಿಶ್ಶಬ್ಧದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಿತು. ಮಹಾರಾಜರು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲೆಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಕೂಡಲೇ ತಂಬೂರಿಯ ನಾದವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮೊದಲನೆಯ ಸರದಿ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರದು. ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ. ರಾಗದ ನಾನಾ ಅಂಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಮೆಟ್ಟಲು ಮೆಟ್ಟಲಾಗಿ ರಚನೆಯಾಗಿ, ದಿವ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು (ಅಯ್ಯರವರ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ, ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರಂತೆ !).

ಆಲಾಪನೆಯಾದ ಮೇಲೆ, ಅಟತಾಳದಲ್ಲಿ "ವಿನವಯ್ಯ ಪಂಚನದೀಶ" ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿ. ಪಲ್ಲವಿ ರಾಘವಯ್ಯರ್ ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮವಿದ್ದ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡಿದರೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇವರು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು, ಸರದಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೇಗೆ ಹಾಡಿದರೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರೂ ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲರು. ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಇಬ್ಬರದೂ ಷಟ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಓಡಾಡಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಶೈಲಿಬೇರೆ. ಒಬ್ಬರದು ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತ ಮೆಟ್ಟಲು ಮೆಟ್ಟಲಾಗಿ ಧುಮುಕುವ ಜಲಪಾತ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರದು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೊರೆಯುತ್ತಾ ಹರಿಯುವ ತುಂಬು ಪ್ರವಾಹ. ಯಾರದು ಹೆಚ್ಚು ಯಾರದು ಕಡಿಮೆ ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಯಂಕಾಲ ಐದು ಘಂಟೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮುಗಿಯಿತು. ಸಭಿಕರಾರಿಗೂ ಏನೂ ಹೇಳಲು ಬಾಯೇ ಬಾರದು. ಪುನಃ ಏಳು ಘಂಟೆಗೆ ಸಭೆಸೇರಬೇಕೆಂದು ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಾಯಿತು.

ಸಾಯಂಕಾಲದ ವಿಧಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲರೂ ಲಗುಬಗೆಯಿಂದ ಸೇರಿದರು. ಏಳು ಘಂಟೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ರಾಜಾಜ್ಞೆಯಂತೆ ಶ್ರುತಿನಾದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಸಲ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಸರದಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರದು. ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ತಮಗಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನದ ಫಲವಾದ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಅನಂತರ 'ತಾರಕಬ್ರಹ್ಮ' ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದರು. ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಜನೀಯ ಸಂಚಾರಗಳು ನಾನಾ ತರಂಗಗಳಂತೆ ಬಂದವು. ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಘಂಟೆಯವರಿಗೂ ಸಭೆ ನಡೆದು ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಜಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ರಾಜರು ಮಾರೆಯ ದಿನ ಪುನಃ ಸಭೆಸೇರತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಆಜ್ಞೆಮಾಡಿದರು.

ಮಾರನೆಯ ದಿನವೂ ಎಂದಿನಂತೆ ಸಭೆಸೇರಿತು. ಈ ಸಲ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರ ಸರದಿ. ತೋಡಿರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ. ರಾಘವಯ್ಯರಿಗೆ 'ತೋಡಿರಾಘವಯ್ಯರ್' ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮ. ಆ ರಾಗವು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಅವರು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಲ ಎಂಟು ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಹಾಡಿದರಂತೆ! ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಮೂರು ದಿನ ಬರಿಯ ತೋಡಿರಾಗವನ್ನೇ ಹಾಡಿದರಂತೆ. ಒಂದು ದಿನದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ದಿನ ಬರಲಿಲ್ಲವಂತೆ! ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದಾಗ, ಸಾಲ ತೀರಿಸುವವರೆಗೂ ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋಡಿರಾಗವನ್ನೇ ಅಡವಿಟ್ಟಿದ್ದರಂತೆ! ಇಂಥವರಿಗೆ ತೋಡಿರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯು ಎಷ್ಟು ಹಿತಕರವಾಗಿರಬಹುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವವರಿಗೂ ಎಷ್ಟು ರುಚಿಕರವಾಗಿರಬಹುದು! ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ನಂತರ "ಏಮನಿ ಮಾಟ್ಲಾಡಿನಾವು ರಾಮ ರಾಮ" ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿ. ಇವರ ಸರದಿಯನಂತರ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಚಮತ್ಕಾರ ಸಂಚಾರಗಳಿಂದ ಹಾಡಿದರು.

ಸಭೆಯು ಪುನಃ ಸೇರಿತು. ಈ ಸಲ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಸರದಿ. ಖರಹರಪ್ರಿಯ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ. ಅನಂತರ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ "ಚಕ್ಕನಿ ರಾಜಮಾರ್ಗಮುಯುಂಡುಗ" ಭಾಗವನ್ನೇ ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿದರು. ಇವರ ನಂತರ ರಾಘವಯ್ಯರ್‌ರವರು ಅಷ್ಟೇ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಹಾಡಿದರು. ಸಭಿಕರು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರು. ಏನು ಹೇಳಲೂ ತೋಚಲಿಲ್ಲ. ರಾಜರೂ ನೋಡಿದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಎರಡು ಮದಗಜಗಳು, ಸಮತೂಕ, ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಯಾರು ಕಡಿಮೆ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರೆ, ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಬಹುದೆಂದು ಹೇಗೂ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಮಾನ ಉಳಿಯಿತೆಂದು ತಕ್ಷಣ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಶಾಲುಜೋಡಿ ಮುಂತಾದ ಮರ್ಯಾದೆಗಳನ್ನೂ, ತಲಾ 1,500 ರೂ.ಗಳನ್ನೂ (ಈಗ ಸುಮಾರು 15,000 ವಾಗಬಹುದು) ಬಹುಮಾನವಾಗಿಕೊಟ್ಟರು. ಅಂದಿನಿಂದ ರಾಘವಯ್ಯರ್ ಪುನಃ ರಾಜಾನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದರು. ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್‌ರವರು ತಮ್ಮ 'ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ದಿಗ್ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಭ್ರಾತೃಪ್ರೇಮಾಂಧಕಾರದಿಂದ ತನ್ನ ತಮ್ಮನ ದಿಗ್ವಿಜಯವೆಂತಲೂ, ಆಗ ಅವರ ವಯಸ್ಸನ್ನೂ ತಿರುಗುಮುರುಗು ಮಾಡಿ 12 ವರ್ಷವೆಂತಲೂ ಕರೆದಿರುವರಂತೆ !

ಜೀವಿತದ ಇತರ ವಿಷಯಗಳು

ಇದಾದನಂತರ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ಮುಂದಿನ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆರಡು ಸಲ ಬಂದಿದ್ದರಂತೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರುಸಲ ಹಾಡಿದರಂತೆ. ಅನಂತರ ಹೀಗೆಯೇ, ಶೃಂಗೇರಿ, ವೆಂಕಟಗಿರಿ, ರಾಮೇಶ್ವರ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹೋಗಿ ಹಾಡಿ ನಾನಾ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು. ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ ವೈಯ್ಯಾಚ್ಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಟರಾಜ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಪೂಜಾಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ತಮಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಸಕಲ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಪಿಸಿದರಂತೆ! ಇಂತಹ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಿಖಾಮಣಿ ತಮ್ಮ 49ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ (27-1-1893) ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಶಿವಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಶಿವಸಾಯುಜ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದರು.

ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರದು ಪ್ರಚಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಒಳ್ಳೆಯ ರೂಪು. ಮೈಸೂರು ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ರಾಮಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ತೂಗು ಹಾಕಿರುವ ಅವರ ವರ್ಣಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆಲ್ಲಾ, ಆ ಭಸ್ಮ, ಕುಂಕುಮ ಮತ್ತು ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಸರವನ್ನು ಧರಿಸಿರುವ ಕಳಾಪೂರ್ಣ ಮೂರ್ತಿ ನೆನಪು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ವೈದ್ಯನಾಥರು ಬಹು ಆಚಾರಶೀಲರು. ಏನೇ ಆಗಲೀ ತಮ್ಮ ಕಾಲಕಾಲದ ವಿಧಿ, ದೇವತಾರ್ಚನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸರಳವಾದ ಸ್ವಭಾವ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ತಿಳಿಹಾಸ್ಯ. ಅದ್ವಿತೀಯ ಶಿವೋಪಾಸಕ. ಸದಾ ಶಿವನಾಮ

ಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ತಾಂನಾಂ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸದೆ, ಶಂಕರಾ ಎಂದು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ ! ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಗುರುಹಿರಿಯರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಭಕ್ತಿ, ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಆದರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಇದ್ದವು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಂಭೀರವಾದ ನಾದ. ಷಟ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ! ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಷಟ್ಕಾಲವೆಂದರೆ ಆರು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದೆಂದರ್ಥ. ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ (Rhythm) ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿರುವಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಲಿಯೊಪಾಲ್ಡ್ ಸ್ಟೋಕ್‌ಫ್‌ಸ್ಕಿ (Leopald Stokowski)ಯವರು ಹೇಳಿರುವರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ಮುಂದುವರೆದಿರುವಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ತಾಳದಶ ಪ್ರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಮೊದಲನೆಯದು. ಷಟ್ಕಾಲಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಇಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದರ ಎರಡರಷ್ಟು ವೇಗ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲ. ಎರಡನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದರ ಎರಡರಷ್ಟು ಅಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲದ ನಾಲ್ಕರಷ್ಟು ವೇಗ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯದರ ಎರಡರಷ್ಟು ಅಂದರೆ ಮೊದಲರ ಎಂಟರಷ್ಟು ವೇಗ. ಹೀಗೆ 6ನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲದ 64ರಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು ಅಥವಾ ಈ ಪುಟವನ್ನು ಓದಲು ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳು ಹಿಡಿಸುತ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಅದನ್ನು ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ 5 ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಎರಡನೆಯಕಾಲ, $2^1/_2$ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಮೂರನೆಯಕಾಲ, $1^1/_4$ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಾಲ, $37^1/_2$ ಸೆಕೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಐದನೆಯಕಾಲ, $18^3/_4$ ಸೆಕೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಆರನೆಯಕಾಲ. ಇದು ಒಂದು ಸಾರಿ ಓದುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳೇ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಗೆರೆಕುಯ್ದಂತೆ ಹೊಂದಲು 64 ಸಲ ಓದಬೇಕಾಗುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯ ಬೇಕಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಿಮಿಷಕ್ಕೆ 30 ಅಕ್ಷರಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವು ಸಿಕ್ಕುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ನಾವೂ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಷಟ್ಕಾಲವನ್ನೇನೋ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟುಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ ರೀತ್ಯಾ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಆರನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೋ ಅದರ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ತಾಳವನ್ನು ಬಿಗಿಹಿಡಿದು ಹಾಡುವುದು ಅದರ ಎರಡರಷ್ಟು ಕಷ್ಟವೆಂಬುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲವರೆಲ್ಲರೂ ಅರಿತಿರುವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಷಟ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಿದಷ್ಟೇ ಸಾಕು, ನಾವು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಬೇಕಾಗುವುದು.

ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಸಂಗೀತಗಾರರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತಮ ಶಿವಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ! ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯವು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆಲ್ಲಾ, ಅದರ ಮಹಾಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಾದ, ಸ್ಕಾಂದಪುರಾಣ, ಕಂಬರಾಮಾಯಣ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾ ಶಿವಕಥೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮೊದಲೇ ಭವ್ಯವಾದ ರೂಪ, ಜತೆಗೇ ಘನವಾದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಇವರ ಶಿವಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಜನಗಳು ಮುಗ್ಧರಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇವರು ರಾಮೇಶ್ವರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಗಳು ಇವರನ್ನು 'ಹರಿಕಥೆ' ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದರಂತೆ. ಎಂದೂ ಹರಿಕಥೆಮಾಡದಿದ್ದವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಬಹಳ ಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಹರಿಕಥೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಜನಗಳನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಳಿಸಿದರಂತೆ!

ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್‌ರವರು ಇವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳು. ಇವರು ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರಿಗೇನೂ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಮಾರ್ಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮತ್ತು 108 ಕಳಾ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಿಂಹನಂದನ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದರಂತೆ! (ತಾಳದ ಚೌಕಕಾಲದ ಒಂದು ಕಳಾಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಓದುವ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಕಾಲವಾಗುವುದು).

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್‌ರವರಿಗೆ ಶಾರೀರ ಸೌಖ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮನ ಅಭ್ಯುದಯದ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್‌ರವರ ಹರಿತವಾದ ಲೇಖಣಿಗೆ ಇವರು ಗುರಿಯಾಗಿ ಮನಃಕಷಾಯವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದಿತು. ಆದರೂ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರೇನೋ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಇಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅವರಿಗಿದೆಲ್ಲಾ ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಗಾಢವಾದ ಭ್ರಾತೃಪ್ರೇಮದಿಂದ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಲಸಮರ್ಥರಾಗಿದ್ದರು. ಪಟ್ಟಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯರ್ ರವರು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಕಾರರು. ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ತೆಲುಗಿನ ಅವರ ವೆಂಕಟೇಶಾಂಕಿತದ ಕೃತಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುವು. ಇಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬರೇ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಪಾಠವು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಹೇರಳವಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಇವರ ಅಕಾಲಮರಣವೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಇವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ, ಇವರು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ 'ಮೇಳರಾಗ ಮಾಲಿಕೆ'ಯು ಇವರ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಇತರ ಅನೇಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಈ ಬಗೆಯ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅವು ಇಷ್ಟು ರಂಜನೀಯವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಯಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗರಚನೆಯ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವ 72 ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಬೃಹತ್‌ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡಬೇಕಾದರೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲವಾದರೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೃತಿಗಳು. ಇವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೇನೂ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ Poly Phony ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು (Melody) ಬಾರಿಸುವರು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದರನಂತರ ಒಂದು. ಭರತಾಚಾರ್ಯನ, ಗ್ರಾಮ, ಜಾತಿ ಗಾಯನದಿಂದ ರಾಗಗಳ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾದಂತೆಲ್ಲಾ, ಕೃತಿಕಾರರೂ ನಾನಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ವಿವಿಧ ರಾಗ ಸಮೂಹಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಗ ಕದಂಬ, ತಾಳ ಸಮೂಹದಿಂದ ಕೂಡಿದ ತಾಳಾರ್ಣವ ಅಥವಾ ತಾಳಮಾಲಿಕೆ, ವಿವಿಧ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಣಿಪ್ರವಾಳ ಕೃತಿಗಳು ಇವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುವು. ಇವುಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಏಳೆಂಟು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ದೇವಗಿರಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ದೆಹಲಿಯ ಅಲ್ಲಾಉದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿಯ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಕಲ್ಲಿನಾಥರ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು.

> "ತಥಾಹಿ ಗೋಪಾಲನಾಯಕೇನ ಗೀತ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶ ದ್ಭಾಗಯುಕ್ತೇ
> ಗುದ್ಯಾತ್ಮಕೇಭ ಮರಾಖ್ಯೇ ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಭೇದೇ ರಾಗಕದಂಬೇ
> ಪ್ರಥಮ ಸಿಂಹನಂದನ ತಾಲಬದ್ಧೆ.................................. ||"

ಇದರ ಪ್ರಕಾರ, ಸಿಂಹನಂದನ ತಾಳದಲ್ಲಿ 32 ಭಾಗವುಳ್ಳ ರಾಗಕದಂಬವೆಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ರಾಗಕದಂಬವೆಂದರೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯೇ. ಹೀಗೆಯೇ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ತಾಳಾರ್ಣವ ಅಂದರೆ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ತಾಳಮಾಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ದೂರ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದಾಸಕೂಟದವರ ಸೂಳಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಗಳೆ! ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗಮಾಲಿಕಾ, ರಾಗಸಾಗರ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃತಿಗಳು ಇವೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನವು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಪರ್ವಕಾಲ. ಹೇರಳವಾಗಿ ರಚನೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬಹುತೇಕ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳು ಯಾರಾದರೂ, ರಾಜ, ಜಮೀನ್‌ದಾರ್ ಮುಂತಾದವರು ಹೊಗಳಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದವು. ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂತಾದವರು ಮಾತ್ರ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ದೀಕ್ಷಿತರ ಪಿತೃವರ್ಯರಾದ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ರಚಿಸಿದ 108 ರಾಗತಾಳಮಾಲಿಕೆ (ಇದು ಈಗಲೂ ಯಾರಿಗೂ ಹಾಡಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ). ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ "ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥಂ ಭಜೇಹಂ" ಶ್ಯಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ "ಅಂಬಾನಿನ್ನುನೇರ ನಮ್ಮಿತಿ," ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರ "ಈ

ಕನಕಾಂಬರಿ", ತೋಡಿ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯರ್‌ರವರ "ನಿತ್ಯ ಕಲ್ಯಾಣಿ", ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥ ಶಿವನ್‌ರವರ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಶ್ರೀ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು, 1911ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿ ದರ್ಬಾರಿನಂತರ ಹಿಂದಿನ ಜಾರ್ಜ್ ದೊರೆಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ, 1927ರ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ರಜತ ಜಯಂತ್ಯುತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರ ಹಾಗೆಯೇ ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಳರಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ "ಈ ಕನಕಾಂಬರಿ" ಎಂಬ ಮೇಳರಾಗ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಃಕೋಟೀಶ್ವರಯ್ಯರ್‌ರವರು ಇದೇ 72 ಮೇಳಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂದಗಾನಾಮೃತವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಷ್ಟು ಹಿತವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ

ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಮೊದಲು ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನಾರೂಪಾಂತರದಿಂದ ಈ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ತಂಜಾವೂರ್ ಆಸ್ಥಾನದ 'ವೆಂಕಟಕವಿ' ಎಂಬ ಅಭಿದಾನದ ವೆಂಕಟರಾಯರು. ಅವರು ಆಗಿನ ದೊರೆಯ ಅಳಿಯನ ಗೌರವಾರ್ಥವಾಗಿ 72 ರಾಗಗಳ ಹೆಸರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಬಾಹತ್ತರ ಮೇಳಕರ್ತ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರ ತಂಜಾವೂರು ಮಹಾರಾಜರು ಈ ಕೃತಿಗೆ ಸ್ವರಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹಾಕುವಂತೆ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರನ್ನು ಕೋರಿದರು. ಅದರಂತೆ ಏಳೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರವನ್ನು ಹಾಕಿ ಹಾಡಿ ರಾಜಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಈ ಸ್ವರಕ್ಕೇ ಮುಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಕಿ ಉತ್ತಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಮುಂದಕ್ಕೆ ಇವರ ಅಣ್ಣ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಶಿವನ್‌ರವರು ಎರಡೆರಡು ರಾಗದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಕೃತಿಯು ಈಗಿನ ಭವ್ಯರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದೆ.

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಿಗೂ ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇತರ ಕೃತಿಗಳು ಯುಕ್ತವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚರಣದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಬಿಡಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ದೀಕ್ಷಿತರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾರೂ 'ರಾಗಮುದ್ರೆ'ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರರು ರಚನೆ ಮಾಡಿದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಜಾರಬಹುದು. ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೋ, ಕಾಲಾಂತರವೇಕೆ ಕೃತಿಕಾರರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಾಡಲು ನಾನಾ ಚರಣಗಳು ಯಾವ ಯಾವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ರಾಗಮುದ್ರೆ'ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲು ಇದಲ್ಲದೆ

ನಾನಾ ಚರಣಗಳ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ರಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗದಂತೆ ಚುನಾಯಿಸಲೂ ಚಮತ್ಕಾರವು ಬೇಕು. ಆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಅವುಗಳ ಜೀವಸ್ವರ, ಮತ್ತು ರಂಜನೀಯ ಸಂಚಾರಗಳಿರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ವಿಶೇಷ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗಗಳ ಸಾರವು ತುಂಬಿರಬೇಕು. ರಾಗಗಳ ಲಕ್ಷಣವು ಗ್ರಂಥಮುಖಾಂತರ ಎಷ್ಟೇ ಪರಿಚಯವಿದ್ದರೂ, ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಈ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯೇ ಕೈಗನ್ನಡಿಯಾಗಿರುವುದು. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವರು.

ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಹನ್ನೆರಡು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಚಕ್ರವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಕೃತಿಗೆ ಆರು ಚಕ್ರಗಳಿರುವ ಹಾಗೆ (ಅಥವಾ ಆರು ಚರಣಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸೋಣ) ರಚಿಸಿದ್ದು ಕೃತಿಯು ಮೊದಲು ಶ್ರೀರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅವರ ಕುಲದೈವವಾದ (ಅವರ ತಂದೆಯವರು ಪದೇ ಪದೇ ಭಜನೆ ಮತ್ತು ಹರಿಕಥೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ) ಪ್ರಣತಾರ್ಥಿಹರ ಸ್ವಾಮಿಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ, ಜತಿಸ್ವರ ಇವೆಲ್ಲಾ ಎರಡೆರಡು ವೃತ್ತಗಳಿವೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಮೇಳ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು 'ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ' ಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನು ಸರಿಸಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ 72 ಮೇಳ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 40 ರಾಗಗಳ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ವಿವಾದಿ ದೋಷಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾಗಬೇಕು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿವೆ.

ರಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು

ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಗೀತವೆಲ್ಲವೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಸಮೂಹಗಳು, ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದು ಪಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುವುವು (Harmony). ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದು ಒಂದೇ ಪಥದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುವು (Melody). ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರಾಗವೇ ಜೀವಾಳ (Mode). ಇದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಷ್ಟು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭರತಾಚಾರ್ಯನ ನಂತರ ರಾಗರಚನೆಯು ವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಹುಟ್ಟಿತು. ಇದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ನಾನಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುಂಪುಗುಂಪಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವು ರಾಗ ರಾಗಿಣಿ ಪದ್ಧತಿ, ಮತ್ತು ಮೇಳಪದ್ಧತಿ. ರಾಗ ರಾಗಿಣಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು, ಪುರುಷರಾಗ, ಸ್ತ್ರೀರಾಗ ಮುಂತಾದ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಇಂದು ಭೈರವ, ಮಾಲಕೋಸ್, ಹಿಂದೋಳ, ದೀಪಕ, ಮೇಘ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಈ ಆರು ರಾಗಗಳೂ ಅವಕ್ಕೆ ತಲಾ ಐದೈದು

ರಾಗಿಣಿಗಳೂ ಇರುವಂತೆ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು, ಹನುಮಾನ್ ಮತವೆಂದು ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಮೇಳ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಗಗಳ ಕೆಳಗೆ, ಅದೇ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ರಾಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳಿರುವ ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೇಳ (ಜನಕ) ರಾಗವೆಂದೂ ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಬಂದಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ತಳಹದಿಯಾಗಿದೆ.

ವೆಂಕಟಮುಖಿಯು, ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವರು - ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೊದಲನೆಯ ಕನಕಾಂಬರಿ : ಆರೋಹಣ - ಸಾರಿಮ ಪಧಸಾ, ಅವರೋಹಣ - ಸನಿಧಪ ಮಗರಿಸ.

25ನೆಯ ಶರಾವತಿ	– ಆ: ಸಮಗಮ ಪಧನಿಧಸ	– ಅ: ಸನಿಧಪಮಗರಿಸ
36ನೆಯ ಚಲನಾಟ	– ಆ: ಸರಿಗಮಪಧನಿಸ	– ಅ: ಸನಿಪಮರಿಸಾ

ಹೀಗೆಯೇ ಈ ವಿವಾದಿ ದೋಷ ರಾಗಗಳ ಕಾಠಿನ್ಯತೆಯನ್ನು ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮುಖಿಯು ಆದಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿರುವರು. ಆದರೆ ಇವರ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದು, ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ 'ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ'ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಮೇಳರಾಗಗಳ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ 72 ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ 40 ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿವಾದಿ ದೋಷವು ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು, ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ, ಕನಕಾಂಬರಿ, ಫೇನದ್ಯುತಿ, ಗಾನಸಾಮವರಾಳಿ ಮುಂತಾದ 72 ಮೇಳರಾಗಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಾರೋಹ, ಅವರೋಹಗಳನ್ನುಳ್ಳ, ಕನಕಾಂಗಿ, ರತ್ನಾಂಗಿ, ಗಾನಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ 72 ಮೇಳರಾಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವರು. ಈಗ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಕನಕಾಂಗಿ, ರತ್ನಾಂಗಿ, ಗಾನಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಮೇಳಗಳೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವುವು. ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿಯ ಅನುಯಾಯಿ ಗಳಾದ್ದರಿಂದ, ತಮ್ಮ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ , ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ, ಕನಕಾಂಗಿ, ರತ್ನಾಂಗಿ ಮುಂತಾದ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿವಾದಿ ದೋಷವುಳ್ಳ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಚಯ

ಒಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಅವರ ಕುಲದೇವತೆಯಾದ ಪ್ರಣತಾರ್ಥಿಹರಸ್ವಾಮಿಯ ಸ್ತೋತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು, ಶ್ರೀ ರಾಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲ್ಪಡುವುದು.

ಕೃತಿಯು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಎರಡು ಆವರ್ತ ಪಲ್ಲವಿ, ಎರಡು ಆವರ್ತ ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಅನಂತರ ಎರಡು ಆವರ್ತ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ, ಆಮೇಲೆ ಎರಡು ಆವರ್ತ ಜತಿಸ್ವರ ಇವುಗಳು ಆದನಂತರ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಒಂದೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ಎರಡು ಆವರ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ಆವರ್ತ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ ಇದರನಂತರ ಮುಂದಿನ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿಯೂ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವು ಈ ರಾಗದ್ದಾದರೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಮುಂದಿನ ರಾಗದ್ದು. ಹೀಗೆ ಮೇಳರಾಗಗಳನ್ನು ವಿವಾದಿ ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ, ಕ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಂತೆ ಕೃತಿಯು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 300 ಆವರ್ತಗಳಷ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ದೃತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ಆವರ್ತವನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೊಂದೇ ಸಲ ಹಾಡಿದರೂ ಸುಮಾರು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಎರಡು ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲವಾದರೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಗಳನ್ನು ದೃತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೂ, ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವು ರಸಹೀನವಾಗಿ ಕಾಣುವುವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಾಡಿದರೆ, ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಐದುಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲವಾದರೂ ಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾರೂ ಪೂರ್ತಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಚಕ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೇನೆಂದರೆ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಗಳ ಮೊದಲು ಆರು ರಾಗಗಳನ್ನು (ಕನಕಾಂಗಿ, ರತ್ನಾಂಗಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಕಿವಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಹಿತವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಕೊನೆಯ ಆರು ಮೇಳಗಳು (ಯಾಗಪ್ರಿಯ, ರಾಗವರ್ಧನಿ, ಗಾಂಗೇಯ ಭೂಷಣಿ) ಮುಂತಾದವು ಹಿತವಾಗಿರುವುವು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಡೆಯ ಆರು ಮೇಳಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲ ಆರು ಮೇಳಗಳು (ಸಾಲಗ, ಜಲಾರ್ಣವ, ಝಾಲವರಾಳಿ) ಮುಂತಾದುವು ವಿವಾದಿ ದೋಷವಿದ್ದರೂ ಅದು ಗಮಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವುದರಿಂದ, ಕೇಳಲು ಇಂಪಾಗಿರುವುವು. ಘನರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ವರಾಳಿಯು ಈ ಮೇಳದ ಝಾಲವರಾಳಿಯ ಜನ್ಯ.

ಈ ಮೇಳರಾಗಗಳಲ್ಲಿ 40 ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಾದಿ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡು ಅರ್ಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಾದಿ ದೋಷವಿರುವಂತಹ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು, ವಿವಾದಿಗಳಾಗಿರುವ ಸ್ವರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅಂಟದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕ ಸ್ವರಸಮೂಹದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೊದಲನೆಯ ಕನಕಾಂಗಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಿ - ಗ, ಧ - ನಿ, ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದಿಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಗ, ಮ, ಪ, ಧ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಚಾರವು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ರಿ, ಸ, ನಿ, ಸ್ವರಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವುಕಡೆ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿ ದೋಷವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು

ಮಿಕ್ಕ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ವಿವಾದಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸೇನಾಪತಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಧ-ನಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿವಾದಿಗಳು ಕೃತಿಯು ಸ, ರಿ, ಗ, ಮ, ಪ, ಧ ಈ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಚರಿಸಿ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ನಿಷಾದವು ಬರುವುದು. ಹೀಗೆಯೇ ವಿವಾದಿ ದೋಷವುಳ್ಳ ರಾಗಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮೇಲ್ಕಂಡಂತೆ ಸ್ವಲ್ಪೋಪಯೋಗಮಾಡಿ ಆದಷ್ಟು ಅವುಗಳ ಕಠಿನತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಅಂತಹುದರಲ್ಲೂ ಕೆಲವುಕಡೆ, ಅವುಗಳ ಅಪರೂಪ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು, ಸರಾಗವಾಗಿ ಸಪ್ತಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಗ ಸಂಚಾರ

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆದಷ್ಟು ಆಯಾ ರಾಗದ ಸಾರವು ತುಂಬಿರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಪೂರ್ಣಸಂಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಈ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಉತ್ತಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾ ವೈದ್ಯನಾಥರು ತುಂಬಾ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ 72 ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹದಿನೆಂಟು ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ನಮಗೆ ಮೇಳರಾಗಗಳ ಬಹುಭಾಗದ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಇದೆ. ದೀಕ್ಷಿತರು ವೆಂಕಟಮುಖಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕೃತಿ ರಚನೆಮಾಡಿದ್ದರೂ, ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿರುವ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿ ದೋಷವೂ ಸೇರಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಈಗ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯು ಬಹು ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗದ ಜನ್ಯರಾಗಗಳೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಈ ಮೇಳರಾಗಗಳ ಬಹುಭಾಗದ ಪರಿಚಯವಾಗು ವಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಿಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮೇಳರಾಗಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ರಚಿಸಿರುವ ಭಾಗವು ಅವುಗಳ ಅಲ್ಪ ಪರಿಚಯವನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹನುಮ ತೋಡಿ, ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳ, ಚಕ್ರವಾಕ, ಕೀರವಾಣಿ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಗೌರೀಮನೋಹರಿ, ಚಾರುಕೇಶಿ, ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ, ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣ, ಚಲನಾಟ, ಝಾಲವರಾಳಿ, ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ, ಕಾಮವರ್ಧನಿ, ಗಮನಶ್ರಮ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ ಮೇಚಕಲ್ಯಾಣಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಸಂಚಾರಗಳೂ, ಚಿಟ್ಟೆ ಸ್ವರಗಳೂ ಬಹುರಂಜನೀಯವಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಗೌರೀಮನೋಹರಿ, ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ತಾರ ಗಾಂಧಾರದವರೆಗೂ ಹೋಗಿ ಆಯಾ ರಾಗಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ

ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳ ಎರಡನೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ. ನಮ್ಮ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಜನೀಯವಾದ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ದೀಕ್ಷಿತರೂ ಕೂಡ ರಂಜನೀಯವಾಗಿರಲು, ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರದ ಬದಲು ದೃತಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭಾಗವನ್ನೂ ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಾನಮೂರ್ತಿ, ವನಸ್ಪತಿ, ಹನುಮತೋಡಿ, ಚಕ್ರವಾಕ, ಗೌರೀಮನೋಹರೀ, ವರುಣಪ್ರಿಯ, ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ, ನವನೀತ, ಪಾವನೀ, ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ, ನಾಮನಾರಾಯಣಿ, ಕಾಮವರ್ಧನಿ, ಗಮನಶ್ರಮ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರಗಳು ಬಹುಹಿತಕರವಾಗಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಾನಮೂರ್ತಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಚತುರಶ್ರ ನಡೆಗಳೂ, ನಾಟಕಪ್ರಿಯ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶ್ರನಡೆಗಳೂ ಚಕ್ರವಾಕ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಖಂಡನಡೆಯು ರಂಜನೀಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಹನುಮತೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿಕೊಂಡುಹೋಗುವುದೂ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. (ಧಪಧ, ಮಪಧ, ಗಮಪಧ, ಸರಿಗಮಪಧ, ನಿನಿಧ, ರಿಸನಿಧ, ಗ ರಿ ಸ ನಿ ಧ ಪ ಮ ಪ ಧ), ಮಾಯಾಮಾಲವಗೌಳದ ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಂಟಿ ವರಸೆಗಳ ಅವರೋಹಣವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಿವಿಯಾರ ಕೇಳಿದಲ್ಲದೆ ಎಷ್ಟು ಬರೆದರೂ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ಣಸ್ವರೂಪವು ಅರಿವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರಾಗಮುದ್ರೆ

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ರಾಗಮುದ್ರೆಗಳು. ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಂತೆ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ರಾಗಮುದ್ರೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರಷ್ಟು ಯಾರೂ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಮಹಾವೈದ್ಯರು ಈ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಆಯಾ ಮೇಳರಾಗಗಳ ಪೂರ್ತಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ರಾಗದ ಹೆಸರು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು

ಆನಂದ **ನಾಟಕ ಪ್ರಿಯಾ** ಮರವರ
ದೇವ **ಕುಲಾ ಭರಣೋ**ದ್ಧಾರಕ
ಚಾರುಕೇ ಶಿವಲಿಂಗಮು ನಾರ್ಚ್ಯ
ಸರಸಾಂ ಗೀತಿಂ ಕೀರ್ತಿಂ
ಕೈಲಾಸಾ**ಚಲ ನಾಟ**ನ ಕೃದ್ಭುಜ
ಸುರದಾನವ **ನೀತಾ**ಮೃತ
ಚಿದಂಬರ **ಗಮನ ಶ್ರಮಾ** ಪಹರಣಂ ಇತ್ಯಾದಿ

ಇವಲ್ಲದೆ ಒಂದೊಂದು ಚಕ್ರದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀರಾಗಕ್ಕೆ ಜಾರುವಾಗ ಸ್ವರಸಮೂಹವನ್ನು ಕೃತಿಯು ಕಳೆಗುಂದದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು ತಮ್ಮ ಅಸಮಾನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿರುವರು. ಕೃತಿಯು ಮೇಳರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನರಿಯಲು ಸಾಧಕವಾದ ಕೈಗನ್ನಡಿ. ಅದರ ನಾನಾ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳು, ಕನ್ನಡಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ನಾನಾ ಅಲಂಕಾರಪೂರಿತ ಚೌಕಟ್ಟು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆಷ್ಟು ಮಂದಿಗೆ ಇದೆ? ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವುದಿರಲಿ, ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಯ ಜ್ಞಾನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಜ್ಞಾನವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮನನ ಮಾಡುವುದಾಗಲೀ ಕೇಳುವುದಾಗಲೀ ಎಂತು? ತಮ್ಮ ಜೀವಿತದ ಅಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರು, ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜತೆಗೆ ಕೃತಿ ರಚನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದು ನಾನಾ ತಮಿಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವರು. ಆದರೆ ಈ ಮೇಳರಾಗಮಾಲಿಕೆಯು ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಣಿಯಂತೆ ಬೆಳಗುತ್ತಿದೆ ಮತ್ತು ಮಹಾವೈದ್ಯನಾಥರಿಗಿಂತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಬಂದು, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾಗುವವರೆಗೂ ಬೆಳಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

1942

12. ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿಯ ವಜ್ರ – ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮ

ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿಯವರು. ಆಂಧ್ರದ ಅನಂತಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಳ್ಳಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕಲ್ಲು ಪದಕ್ಕೇ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಮಾಡಿ, ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಹೇಗೆ ವಜ್ರ ಬರೆವುದು, ಆ ವಜ್ರಸಮಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವ ಪದ್ಯಗಳನೇಕವನ್ನು ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರ ಅಭಿನಂದನಾ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಓದಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಅಚ್ಚೂ ಆಗಿವೆ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಶರ್ಮರಿಗೆ ಮುಗುಳುನಗೆ. "ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮಾಡುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಆದರೆ ತೆಲುಗು ಸೀಮೆಯವರಿಗೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಉದ್ವೇಗವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಅಲ್ಲಿನ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದ ಘಟನೆಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಶರ್ಮರೇನೂ ಉದ್ರೇಕಿತರಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಗಟ್ಟಿ ಟೊಳ್ಳು ಎರಡನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ

ಖಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ವಿವರಣೆಯೇ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಲ್ಲ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕೇಳುವಾಗ ಆಯಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಶರ್ಮರು ಮಾಡಿದ ಚಿಂತನ, ವಿಮರ್ಶಾ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪರಪಕ್ವತೆ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶರ್ಮರ ಬಗೆಗೆ ಏನು ಬರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ಸಂದಿಗ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ? ಅವರ ರೂಪ, ನಡೆ, ನುಡಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಅದು ಮೊದಲನೆಯ ಸಲವೇ ಆಗಲಿ, ಬಹುಕಾಲದ ಸಂಪರ್ಕವಿರಲಿ - ತಕ್ಷಣ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಆಲೋಚನೆ ಪೂಜನೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು. ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಶರ್ಮರದು.

ತೇಜಸ್ವಿ

1971ರಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಫೆಲೋಷಿಪ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಶರ್ಮರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಲಾಯಿತು. ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮಾರಂಭ. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಪಿ.ಎಲ್. ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರೇ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿ ಶರ್ಮರ ಪಾದಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಅವರು ಶರ್ಮರನ್ನು ನೋಡಿದುದು ಅದೇ ಮೊದಲು. ಅನಂತರ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪೂಜ್ಯ ಪಂಡಿತಜೀಯವರು ಹೇಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಸ್ಮೃತಿ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ದೃಢವಾಗಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವರ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದಿದ್ದವರನೇಕರಿಗೆ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಶುಭ್ರವಾದ ಬಟ್ಟೆಯುಟ್ಟ ಶುಚಿಯಾದ ಈ ತೇಜಸ್ವಿಯ ಚಿತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿಲ್ಲುವಂತಹುದು.

ಶರ್ಮರದು ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಗಲ್ಭ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅವರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದಿನ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಕ್ಕೆ ವಿಜಯನಗರದ ಕೊಡುಗೆಯಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿದ್ದುವು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಕೇವಲ ಕಚೇರಿ ರೀತಿಯದಲ್ಲ, ತತ್ವ, ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅನುಭವಿಸಿದ ಸಂಗೀತ. ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಂದವಾಗಿ, ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ - ಅವರ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೃತಿ – ಗಾನಕಲೆ. ಸಂಗೀತದ ನಾನಾ ಮುಖಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗ್ರಂಥವದು. ಅದನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಬೇಕೋ ಅರ್ಥವಾಗದಂತಾಗುತ್ತದೆ - ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ, ಅದರ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ, ಖಚಿತ ನಿಲುವಿಗೆ ಅಥವಾ ರಸವತ್ತಾದ ಶೈಲಿಗೆ - ಯಾವುದಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಬೇಕೋ ಅರ್ಥವಾಗದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ನಿಲುವು ಗಾಢವಾದ

ಚಿಂತನದಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಲವುಳ್ಳದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಶರ್ಮರಿಗೆ ಇದ್ದ ಧೈರ್ಯ, ದೃಢತೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳು.

ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ

ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವತ್ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ. ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದವರು, ಜನಪ್ರಿಯರಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದ್ದು. ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರ. ಶರ್ಮರು ಎದ್ದು ಅದರ ಲೋಪವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕೋಪ, ಕೋಲಾಹಲ, ವಾಪಸ್ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕೂಗು. "ಇದು ನನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಲೆ ತೆಗೆದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ" ಎಂದರು ಶರ್ಮರು. ಅವರ ರಂಗನಾಥ ರಾಮಾಯಣದ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲ ಶರ್ಮರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮತ್ತ ಧೈರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ, ಬೇರೆಯವರೆಲ್ಲಾ ಕೈಹಾಕಲು ಹಿಂಜರಿದ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಸಿ. ಆರ್. ರೆಡ್ಡಿಯವರ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾಗಲಿಲ್ಲವೆ? ಈ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಿಲುವು ಬಹುಮಂದಿಗೆ ಮಾನ್ಯವಾದರೂ, ಶರ್ಮರ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಟ್ಟಿತು.

"ಏನ್ರಿ ಆ ಪಂಡಿತರನ್ನ ಬಹುದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಕೂರಿಸುತ್ತೀರಿ. ಆತನಿಗೇನುಗೊತ್ತು ಸಂಗೀತ?" ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನನ್ನನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದುದುಂಟು.

"ನಾನೇನು ಅವರನ್ನು ದೊಡ್ಡವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಗುವ ವೇಳೆಗೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡವರಾಗಿದ್ದರು" ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಮತ್ತು ಮೃದಂಗ ವಾದಕ ಮೂಗಯ್ಯನವರಿಗೂ ನಡೆದುದು.

"ಏನ್ರಿ ಆ ಪಂಡಿತರನ್ನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡವರು ಅಂತ ಎತ್ತಿ ಕೂರಿಸ್ತಿದೀರಲ್ಲಾ. ಅವರೆಷ್ಟು ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿದಾರೆ?" ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಗಯ್ಯನವರ ಉತ್ತರ.

"ದೇವಸ್ಥಾನದ ಗೋಪುರ ಕಟ್ಟೋವಾಗ ಕಲ್ಲು ಒಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವನು ನನ್ನಿಂದಲೇ ಈ ದೇವಸ್ಥಾನ ಆಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದುಕೊಂಡ ಹಾಗಿದೆ - ನೀವು ಹೇಳೋದು. ಗೋಪುರದ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದ ಮೇಲಲ್ಲವೇ ನೀವು ಕಟ್ಟೋದು? ಆ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಟ್ಟವರು ಪಂಡಿತರಂತಹವರು. ನಾವು ಕಚೇರಿ ಮಾಡೋದ ಆ ಕಲ್ಲು ಒಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ" ಅಂದರು.

ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ

ರಾಳ್ಳಪಲ್ಲಿಯವರ ಗಾಢವಾದ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ ಮದರಾಸು ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಒಂದಿನ ವಿದ್ವತ್ ಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳ ವರದಿಯನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ''ಗಾನಕಲೆ'' ಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡವರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ರೋಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರ ಅಪೂರ್ವ ಕೊಡುಗೆ - ತಾಳ್ಳಪಾಕ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಣೆ, ತಿರುಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿದ್ದ ಆ ತಾಮ್ರಪತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗಸಿ, ಆ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಪಡಿಸಿ ಸ್ವರಸಹಿತ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ತಿರುಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಅವುಗಳ ವರ್ಣಮಟ್ಟು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ''ಮೂಲ ಸಂಗೀತಮಟ್ಟು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟು, ನಾವು ಹೊಸದಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಹೇಗಿತ್ತು. ಅದರ ಆಕಾರವೆಂತಹುದು. ಅದು ಕೀರ್ತನ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದುತ್ತೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು. ಮೂಲ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿರಬೇಕು. ಯಾವುದೋ ಈಚಿನ ಮಟ್ಟು ತಗಲಿಸಿದರೆ ಆಗಮೋಕ್ತವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಬುಷ್‌ಷರ್ಟ್ ಹಾಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸಮಂಜಸವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಆ ಪದಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವವನ್ನು ಪುರಂದರಾದಿ ಹರಿದಾಸ ಪದಗಳೊಂದಿಗೂ ಶರ್ಮರು ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯ ಪದಗಳ ಬಗೆಗೂ ಅಷ್ಟೇ. ಆತ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಹಾಗೆಯೇ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಅದರ ಲಯ ಮತ್ತು ಪದ ಲಾಲಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ವರ್ಣಿಸಿದಾಗ - ನನ್ನಿಂದ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ತಿಳಿದ ಶರ್ಮರ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವೈಶಾಲ್ಯವುಂಟಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಸಿ.ಆರ್. ರೆಡ್ಡಿಯವರು ''ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮೈ ರೋಮಾಂಚನವಾಗುತ್ತೆಯಲ್ಲಾ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆಯೆ?'' ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟರಂತೆ. ಗೀತಗೋಪಾಲದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಅದರ ಪದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ - ಅದನ್ನು ಬರೆದವನ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ಕೆಚ್ಚನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಅವರು ಕಚೇರಿ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅನಂತ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರ ಸಂಗೀತಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣರಾಗದ ವಿಷಯ. ಆವತ್ತು ಶರ್ಮರು ಉದಾಹರಣಾ ಸಹಿತವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟ ಈ ರಾಗದ ವಿವರಣೆ ಸಂಗೀತದ ಆಕಾರವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಸಾವಿರಾರು ಕಚೇರಿಯ ದಿಗ್ಗಜಗಳೂ ಇಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಸತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹುದೆಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಶರ್ಮರು ಸ್ವರಲಿಪಿಯಲ್ಲಿ

ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಗುರುದೇವರು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟಿದ್ದು. ಗೀತಗೋವಿಂದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುತ್ತಾ ವಿಜಯನಗರದ ದೇವದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು - 19ನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿ ''ವದಿಸಿಯದಿ'' ಯನ್ನು ಭಗವಂತನ ಹಸ್ತಾಕ್ಷರವಿದೆಯೆಂದು ನೇಮದಿಂದ ಮಡಿಯುಟ್ಟು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು - ಆಕೆಯ ನಿಷ್ಠೆ - ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾದೂಹೋಗುತ್ತಿವೆ.

ಪಂಡಿತರು

ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಾಲಿದವರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಾತಾವರಣ, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕರಿಗಿರಿರಾಯರು, ಚಿಕ್ಕರಾಮರಾಯರು ಅನಂತರ ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ. ಆಸ್ಥಾನದ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರ ಸಹವಾಸ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಅವರ ಭಕ್ತಿ ಅಪಾರವಾದುದು. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಗೂ ಶಿಷ್ಯ ಪಂಡಿತರ ಬಗೆಗೆ ಆದರ. ಎಲ್ಲರೂ ಶರ್ಮರನ್ನು ಪಂಡಿತರೆಂದೇ ಕರೆಯುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಆ ಯುಗದ ಅನೇಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದುವು.

ಜೀವನದ ಸಂಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಶರ್ಮರ ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆಗಳೆಂದರೆ - ಜಾಯಪಸೇನಾನಿಯ ನೃತ್ಯ ರತ್ನಾವಳಿ - 2, ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿ. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ತೆಲುಗಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮರ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿ ಆದ ಸನ್ಮಾನಗಳು ಬಹಳ. ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ. ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿದುವು. ಮದರಾಸು ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸಂಗೀತ ಕಳಾನಿಧಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಇತ್ತಿತ್ತು. ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರು ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಇತ್ತರು. ಆದರೂ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋದವರು ದೊಡ್ಡವರಾಗಲೀ ಚಿಕ್ಕವರಾಗಲೀ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸೌಜನ್ಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮೀಯತೆ. ಸ್ಥಾನದ ಅಥವಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಗರ್ವವಾಗಲೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಾಗಲೀ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಲೀ ಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ತುಂಬು ಗುಣದ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರೌಢವಾದ ವಿಷಯವಾಗಲೀ ಅಷ್ಟೇ ಸಹನೆಯಿಂದ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವಂತಹುದು.

ಅವರಿಗೆ ನಾನಾ ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೂ ಬಂದರೂ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ತಿರುಪತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಹು ಅಮೂಲ್ಯವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಧನರಾದ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮರು ಎಂತಹ ಸಜ್ಜನರು. ಅವರದೆಂತಹ ಸಾರ್ಥಕ ಜೀವನ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡುವಂತಿತ್ತು. ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1979

13. ಮಹಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್

"ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯ ಸತ್ವವು ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್‌ರವರಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತೀಭವಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು 1951ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶಿವನ್ ಅವರ ಷಷ್ಟ್ಯಬ್ದಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವೂ ಇದೆ. ಶಿವನ್‌ರವರ ಸಂಗೀತ - ಅಂದರೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಧಾತು - ಅಚ್ಚ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ - ಬಹು ಲಲಿತವಾದುದು. ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವಂತಹ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಷ್ಟು ಸರಳವಾದುದು. ಇವೆರಡು ಹದವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಗೇ ಕುಂದಣವಿಟ್ಟಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದು - ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಭಾವ. ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್‌ರವರು ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಜ್ಞರಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿದ ಭಾವುಕರೂ ಸಹ. ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರಿನ ರಸಿಕ ವರ್ಗವನ್ನೂ, ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಮಧುರ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂತೋಷಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ, ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಜನತೆ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿನ ಆದರ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆ 60ನೆಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಸರ್ವಾದರಣೀಯ

ಆ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರು ಕೇವಲ ಹಿರಿಯ ಮತ್ತು ಗಣ್ಯ ರಸಿಕರೇ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ - ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಪಾಲುಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ ಭಾಷಣ ಸಹಿತವಾದ ಬಿನ್ನವತ್ತಳೆ, ಶಾಲು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪುರಸ್ಕಾರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶಿವನ್‌ರವರಿಗೆ ರಾಜಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಗತ ಸಮಿತಿಯ ಕಲ್ಕಿ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೆ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಮುಂತಾದವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಕುನ್ನಕ್ಕುಡಿ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ವಿ.ವಿ. ಷಡಗೋಪನ್, ತಿರುವೇಲಂಗಾಡುಸುಂದರೇಶ ಅಯ್ಯರ್, ಎಂ. ಎಲ್. ವಸಂತಕುಮಾರಿ, ಗಾನಸರಸ್ವತಿ, ಸಾವಿತ್ರಿ ಗಣೇಶನ್, ಕೊತ್ತಮಂಗಲಂ ಶೀನು, ಪೆರಿಯನಾಯಕಿ, ತ್ಯಾಗರಾಜ ಭಾಗವತರ್ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರೂ ಹೆಸರಾಂತ ನಾಗಸ್ವರ ವಾದಕರೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಊರೂರು ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮಯ್ಯನಿಗೆ (ಶಿವನ್‌ರವರ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರು) ಮುಂದೆ ತನಗೆ ಇಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಸನ್ಮಾನ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂದು ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದಿರಲಾರದು. 1890ರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪೊಲಹಂ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಮಯ್ಯನಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಹುಟ್ಟಿದಾಗಲೇ ಕಾಲಿನಲ್ಲಿ

ಚಕ್ರಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಏಳನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೇ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ರಾಮಯ್ಯ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಪಾಪನಾಶನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಣ್ಣನ ಮನೆ ಸೇರಿದರು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಜ್ಞಾನಾಂಕುರವಾಗಿತ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳ ನಂತರ ಅಣ್ಣನ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ ರಾಮಯ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಯಾತ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ತಿರುವನಂತರಪುರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಅಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟ ಜೀವನ. ಕೊನೆಗೆ ಅವರ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾದರು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೂ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಾದರು.

ತಿರುವನಂತಪುರದ ವಾಸ, ಶಿವನ್‌ರವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ಕಡೆ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗದ ತಳಹದಿ ಭದ್ರವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಅನೂಕೂಲ ವಾತಾವರಣ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿದ್ದ ಊರು-ತಿರುವನಂತಪುರ. ಆದರೆ ಬಾಲಕ ರಾಮಯ್ಯ ಆಕರ್ಷಿತನಾದುದು - ಆ ದಿಗ್ಗಜಗಳ ಸಂಗೀತದಿಂದಲ್ಲ. ಸಂತೋಷದಿಂದ ತನ್ಮಯರಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಜನ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ನೀಲಕಂಠಶಿವನ್‌ರವರ ಪ್ರಭಾವ ರಾಮಯ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು. ಅವನಲ್ಲಡಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತಚೇತನವು ಬಲಗೊಂಡು ವೃದ್ಧಿಯಾಗಲು ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ನೀಲಕಂಠಶಿವನ್‌ರವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ 200-300 ಮಂದಿ ಇದ್ದ ಭಜನಗೋಷ್ಠಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಆ ಗಾಯಕರೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಸೇರಿ ಪರವಶನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ - ರಾಮಯ್ಯ.

ಪಾಠಶಾಲೆಯ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮುಗಿಯುವ ವೇಳೆಗೆ ರಾಮಯ್ಯನ ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ತಾಯಿಯ ಬಗೆಗೆ ರಾಮಯ್ಯನ ಪ್ರೀತಿ ಅಪಾರ. ತುಂಬಾ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆಕೆಯ ನಿಧನದಿಂದ ರಾಮಯ್ಯನ ಮನಸು ಕಲಕಿಹೋಯಿತು. ವಿರಕ್ತಿಯುಂಟಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ರಾಮಯ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟ, ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಮಾತಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ. ಮೌನವ್ರತಧಾರಿಯಾದ. ಧಾವಳಿ ಚೀಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಬಟ್ಟೆ, ವಿಭೂತಿ, ಅರುಳ್‌ಪ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ರಾಮಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿಗಳ ಭಕ್ತಿಪದ್ಯಗಳ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ. ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಹೆಗಲಿಗೇರಿಸಿ ದಕ್ಷಿಣದೇಶದ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸುತ್ತಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ.

ಅದರದೇ ಒಂದು ವೈಖರಿ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಯ್ಯ ಹಾಜರ್. ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಾಗಸ್ವರ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಾಚೀನ ತೇವಾರಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಂಡು ನಡೆವ ಓಡುವರ್ ಗೋಷ್ಠಿ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಯ್ಯನ ಭಜನೆ, ಪುರಾತನ ಸಾಧುಸಂತರ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದಗಳು, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾರತಿ, ವೇದನಾಯಕಂ ಪಿಳ್ಳೆ ಮುಂತಾದವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸುಸ್ವರದಿಂದ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಗಾಯಕನ

ಸುತ್ತಲೂ ಜನ ಗುಂಪುಗಟ್ಟಿ ಅವನ ಗಾಯನದಿಂದ ಪುಳಕಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅನಾಮಧೇಯ ಭಕ್ತನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ಭಕ್ತಿಸಂಗೀತವು ಜನಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮಯ್ಯನ ಭಕ್ತಿಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಪುಳಕಿತರಾದ ಜನಗಳ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಂಬನಿ ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಸಹಜವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂದರ್ಭ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮಧುರೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವ, ಮುಂದುಗಡೆ ಮನ್ನಾರ್‌ಗುಡಿ ಚಿನ್ನಪಕೀರಿ ಪಿಳ್ಳೆಯ ನಾಗಸ್ವರ. ಆತನು ಚೋಳದೇಶದ ನಾಗಸ್ವರ ದಿಗ್ಗಜಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೆಂದು ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದವನು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಆತನ ಸುತ್ತಲೂ ಜನಸಂದಣಿ. ಉತ್ಸವ ಮುಂದು ಹೋಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾ ನಾಗಸ್ವರದ ಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದ ಜನಸಾಂದ್ರತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದುದನ್ನು ಪಕೀರಿ ಗಮನಿಸಿದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಾವಿರಾರು ಜನರಿಂದ ನೂರಾರಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಿತು. ಎಲ್ಲರೂ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅದೇನು ವಿಶೇಷವೋ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ತಾವೂ ಉತ್ಸವದ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದರು, ಚಿನ್ನಪಕೀರಿ. ಅಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ನಾಗಸ್ವರದ ವರ್ತುಳದಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಜನವೆಲ್ಲ, ವಿಭೂತಿ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಪರಕಲುಪರಕಲಾಗಿದ್ದ ಶಿವನ್‌ರವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕೇಳಿ ಅನೇಕರು ಕಣ್ಣನ್ನೂ ಒರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚಿನ್ನಪಕೀರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತು. ನೇರವಾಗಿ ಹೋಗಿ ಶಿವನ್‌ರವರಿಗೆ ಸಾಷ್ಟಾಂಗ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ - "ನನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲು ಆಗದಿದ್ದರೂ ನಿಜವಾದ ಸಂಗೀತದ ಗುಣವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇಂದು ನಾನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡ ಹಾಗಾಯಿತು" ಎಂದರು.

ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ರಾಮಯ್ಯ 'ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್' ಆಗಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೇ. ಭಗವತ್ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ವಿನಾ ಇತರ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಯ್ಯ ಮೌನ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ಯಾರು, ಹೆಸರೇನು ಎಂಬುದೇ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ವರುಷವೂ ತುಂಡುಬಟ್ಟೆಯುಟ್ಟು, ತಲೆಯಿಂದ ಕಾಲಿನವರೆಗೂ ವಿಭೂತಿ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ತಪ್ಪದೆ ಪಾಪನಾಶದ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಹಾಜರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ 'ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದೇ ಹೆಸರು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು.

ಮಹಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ

ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂತ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ ಅರುಣಗಿರಿ, ರಾಮಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಾರತಿ, ವೇದನಾಯಕಂಪಿಳ್ಳೆ, ಅಚ್ಯುತದಾಸರ್ ಮುಂತಾದವರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿದವರು; ಅನುಭಾವಿ. ಆದುದರಿಂದ ಹೃದಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಅವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಅನೇಕ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಕರ್ಣಾಟಕ

ಸಂಗೀತದ ಮಹಾನ್ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಶಿವನ್‌ರವರೂ ಒಬ್ಬರೆಂದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇತ್ತ ಕಡೆಯ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ತೋಡಿರಾಗದ ಕಾರ್ತಿಕೇಯಗಾಂಗೇಯ; ವರಾಳಿಯ-ಕಾವಾವಾ; ಮುಖಾರಿಯ – ಶಿವಕಾಮ ಸುಂದರಿ; ಮೋಹನದ – ಕಾಪಾಲಿ; ಕಾಪಿರಾಗದ - ರಾಧಾಮುಖಕಮಲ; ಮಾರುವಧನ್ಯಾಸಿಯ – ಮೃದುಭಾಷಣ; ಷಣ್ಮುಖ ಪ್ರಿಯದ-ಶರವಣಭವ; ನಟಭೈರವಿಯ-ಶ್ರೀವಲ್ಲಿದೇವ ಸೇನಾಪತೇ; ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿಯ – ಶಿವಗಂಗಾನಗರ ನಿವಾಸಿನಿ; ಭೌಳಿರಾಗದ-ಕರುಣಾನಿಧಿಯೇ ಮುಂತಾದವನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಯಾವ ಒಂದು ಕಡೆಯೂ ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಊರೂರು ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಮನಸ್ಸಿನ ದುಗುಡವನ್ನು, ಸಂತೋಷವನ್ನು ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡ ಶಿವನ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳ ರಾಗ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಂತೋಷವುಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲ ಹಾಗೂ ನೆಮ್ಮದಿ ನೀಡಬಲ್ಲ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಮದುವೆಯಾಗಿ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ನಂತರ ಕೀರ್ತನೆಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದವಕ್ಕೂ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಎರಡು ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಗುರುಗಳಾದ ನೀಲಕಂಠ ಶಿವನ್‌ರವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರ ಇವುಗಳಿಗೆ ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಲ್ಲಿ ಶಿವನ್‌ರವರು ಎರಡು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ 24 ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಬೇಡರಕಣ್ಣಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತವೆಲ್ಲ ಶಿವನ್‌ರವರದೇ.

ಜೀವನದ ಸಂಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್‌ರವರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಫೆಲೋಷಿಪ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ತಮಿಳುನಾಡು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ತಮಿಳು ಇಶೈ ಸಂಘ, ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಸೊಸೈಟಿ, ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸನ್ಮಾನ ಇವೆಲ್ಲಾ ದೊರೆತವು. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಂತೋಷವಾಯಿತೋ ಏನೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ 83ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ಮೊದಲನೆಯ ದಿನದಂದು ನಿಧನರಾದಾಗ ಪಾಪನಾಶಂ ಶಿವನ್‌ರವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೊರಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ತಾವು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಕೈಂಕರ್ಯ ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತು - ಎಂದು ಮನಶ್ಶಾಂತಿಯುಂಟಾಗಿರಬಹುದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1973

14. ವೇಣುವಾದನ ನಿಪುಣ ಸ್ವ॥ ಟಿ. ಸ್ವಾಮಿನಾಥಪಿಳ್ಳೈ

ನಾನು ಚಿಕ್ಕವನಿದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿರಿಮೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತಜ್ಞರು- ಕೊನೇರಿ ರಾಜಪುರಂ ವೈದ್ಯನಾಥಯ್ಯರ್, ರಾಮನಾಡ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪಂಚಾಪಗೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ್, ಕಾರೈಕ್ಕುಡಿ ಸಾಂಬಶಿವೈಯ್ಯರ್, ನಾಯನಾಪಿಳ್ಳೈ, ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರ್, ವೀಣಾ ಧನಮ್ಮಾಳ್ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದು. ಆದರೆ ಅವರುಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗುಣವೆಂದರೆ, ಕಿರಿಯರಿಗೆ, ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಈ ತರುಣ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ, ಅನೇಕ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಅನಂತರ ಏಕಾಂತವಾಗಿ, ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಅವರಿಂದ ನಾನೂ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿತನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಗೀತಗಾರರು, ತಾವು ಹಿರಿಮೆಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೇರಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲ, ಕಿರಿಯರನ್ನು ಆ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕು. ಅದು ಅವರ ಕರ್ತವ್ಯ, ಕಲಾಸೇವೆ ಮಾಡಿದ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಎಂದು 1953ರಲ್ಲಿ ಮದರಾಸಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಷತ್ತಿನ ವಾರ್ಷಿಕಾಧಿವೇಶನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದ ತಿರುಪ್ಪಾಂಬರಂ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಹೇಳಿದರು. ಆಡಿದುದನ್ನೇ ಆಚರಣೆಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು, ಖಾಸಗಿಯಾಗಿಯೂ ನಾನಾ ವಿದ್ಯಾಪೀಠಗಳಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿಯೂ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಂತೆಯೇ ವೇಣುವಾದಕರಾದ ಟಿ. ವಿಶ್ವನಾಥನ್ ಮತ್ತು ಗಾಯಕರಾದ ಶೀರ್ಕಾಳಿ ಗೋವಿಂದರಾಜನ್‌ರವರನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದುದು ವೇಣುವಾದಕರೆಂದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದುದು ಅವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ನಾನಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ. ಅದು ಕೇವಲ ತಮಿಳು ಸಂಗೀತದ ಗೋಷ್ಠಿಯಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಮದರಾಸ್ ಸಂಗೀತ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ವಿದ್ವತ್ ಗೋಷ್ಠಿಯಾಗಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಈ ದಢೂತಿ ಆಕಾರದ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಹಾಜರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಾಂಶಗಳ ನಿವೇದನದಿಂದ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದುದು ಅವರ ದೀಕ್ಷಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ದೀಕ್ಷಿತರ ಅಪಾರ ಕೃತಿಸಂಗ್ರಹ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಪರೂಪವಾದ ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಇತರ ಅನೇಕ ವಾಗ್ಗೇಯ ಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ ಪರಿಚಯ

ನವರೂಪ ದೀಕ್ಷಿತ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯದ ಬಗೆಗೆ ನೀಡಬಹುದಾದ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ, ಈಗ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಮದರಾಸ್ ರೇಡಿಯೋ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಧಾರಾವಾಹಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸಾರವಾದ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರ ಅಷ್ಟೋತ್ತರ ಶತರಾಗತಾಳ ಮಾಲಿಕಾ, ನೂರೆಂಟು ರಾಗ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯ ತಾಳಗಳನ್ನು ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳ ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮವೇ ನಶಿಸಿ ಹೋಯಿತೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದಿತು. ಅಂತಹುದನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯರುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿಸಿ ಧಾರಾವಾಹಿಯಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದರು ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆ.

ದೀಕ್ಷಿತರ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ತಂಜಾವೂರು ಬಳಿಯ ತಿರುಪ್ಪಾಂಬರಂ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಹುಟ್ಟಿದುದು. ದೀಕ್ಷಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯಾನುವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಾದ ನಟರಾಜ ಸುಂದರಂರವರು, ದೀಕ್ಷಿತ ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಾತನೂರ್ ಪಂಜನದಯ್ಯರವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯವರಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕರಾಗಿದ್ದರೂ ಅನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಪಿಟೀಲುವಾದಕರಾಗಿದ್ದು ಕಡೆಗೆ ವೇಣುವಾದನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿ ಆ ವಾದ್ಯ ವಾದನದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾದರು.

ಆಗಿನ ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿತರಾದುದೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಅವರುಗಳ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ, ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು, ಅಣ್ಣಾಮಲೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಾಧಿಪತಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಮದರಾಸಿನ ಕೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು.

ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ, ನಾನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರು, ಪುದುಕೋಟೆಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದರು, ಅಂತೆಯೇ ಮದರಾಸ್ ಸಂಗೀತ ಪರಿಷತ್ತಿನಿಂದಲೂ 'ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿ' ಪ್ರಶಸ್ತಿಯಿಂದ ಗೌರವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ಇದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವರ್ಷದ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಆರಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆ. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಮಾಸ, ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಕಳೆದ ಬುಧವಾರ ಸ್ವಾಮಿನಾಥ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಹೃದಯಸ್ತಂಭನದಿಂದ ನಿಧನವಾದುದು ಬಹು ಖೇದಕರವೆನ್ನಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದನ ನಷ್ಟವೂ ಆದುದೆನ್ನಬೇಕು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1961

15. ಮೈಸೂರಿನ ಹಿರಿಯ ವೈಣಿಕ ಪ್ರವೀಣ ಆರ್.ಎಸ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ

1938ರ ಆಷಾಢ ಬಹುಳ ನವಮಿ. ವೀಣೆ ಭಕ್ಷಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೂಟ. ವೈದಿಕರೂ, ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ನೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಗೋಡೆಗೆ ಒರಗಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಎದುರಿಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಅವರ ಶಿಷ್ಯ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ರಾಗ, ಕೀರ್ತನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ, ತ್ಯಾಗರಾಜರ ''ಎವರಿಮಾಟ'' ಕೀರ್ತನೆ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ''ನಿಜದಾಸ ವರದ'' ಕೀರ್ತನೆ, ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ''ಬ್ರೋಚೇವಾರೆವರುರಾ'' ಇತ್ಯಾದಿ. ಕೊನೆಗೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಜಂಜೂಟಿ ತಿಲ್ಲಾನದಿಂದ ಮುಗಿಯಿತು.

ಇದಾದನಂತರ ಒಳಗಿನಿಂದ ತಾವು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವೀಣೆಯನ್ನು ತರಿಸಿ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೋತ್ರಿಯರು ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಲು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡಿದರು. ಅನಂತರ ತಮಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೊಡನೆ ಬಂದಿದ್ದ ಶಾಲುವನ್ನು ಹೊದಿಸಿದರು. ಪೂಜೆ ಎಲ್ಲಾ ಆದಮೇಲೆ ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ''ಕೇಶವಯ್ಯಾ ಮುಂದೆ ಬಾ, ತೊಗೋ, ನನ್ನ 12 ಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿಯೂ ಒಂದೇ, ಈ ವೀಣೆಯೂ ಒಂದೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಸರಸ್ವತಿಯರ ಆವಾಹನೆಯಾಗಿದೆ. ಈಗ ನಾನೂ ಸಹ ಇದರಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗುವವನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಇಮ್ಮಡಿಯಾದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯ ವಾಗಿ ಬಾಳಿ ಬದುಕಿ ಸುಖವಾಗಿರು'' ಎಂದು ಶಿಷ್ಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹರಸಿದರು.

ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವೀಣೆ

· ಆ ವೀಣೆಯ ಐತಿಹ್ಯವಿಷ್ಟೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಒಂದೇ ಮರದಿಂದ ಕೊರೆದ ಅಖಂಡ ವೀಣೆ ಅದು. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಬೆಲೆಬಾಳುವಂತಹುದೇನೋ ನಿಜ. ವಾದ್ಯದ ಪೂರ್ತ ಕೆತ್ತನೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ದಂತದ ಬದಲು ಬೆಳ್ಳಿ. ಬಿರಡೆಗಳ ತಲೆಯ ಭಾಗವೆಲ್ಲಾ ಗಟ್ಟಿಬೆಳ್ಳಿ ದಂಡಿಯ ಮೇಲಿನ ದೋಣಿಪಟ್ಟಿಯ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಕೆತ್ತನೆ ಅಲಂಕಾರ-ಚಿನ್ನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದುದು. ದಂಡಿಯ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೋರೆಬುರುಡೆ ಸೇರಿಸುವ ಸ್ಥಳದ ಎಡ ಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅಲಂಕಾರದ ಮಧ್ಯೆ ದಂತದ ನಾಗರ ಹೆಡೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು ಹರಳು. ವಾದ್ಯದ

ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ದಂಡಿಗೂ ಕುದುರೆಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಚಿನ್ನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸರಸ್ವತಿ, ಎಡ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಳಿ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುವಾಗ ಬೆಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸರಸ್ವತಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದೆ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ದಿನಿ. ಇದಿಷ್ಟೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ವಾಕ್ಯಗಳ ಹಿಂದೆ ಇವಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಶವೊಂದಿದೆ.

ಈ ವೀಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸುವಾಗ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಅನೇಕರ ಸಲಹೆ ಸಹಾಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದರು. ಯಾವ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಬದಲು ಮಾತನಾಡದೆ ಕೈಎತ್ತಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕೊಡುವಂತಹ ಪ್ರಕೃತಿ ಅವರದು. ಆದುದರಿಂದ ಆ ವೀಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸುವಾಗ ಆದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಚಿನ್ನದ ಸರಸ್ವತಿ ಮೈಸೂರಿನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಿಲ್ಪಿ ನಾರಾಯಣಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಕೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟುದು. ವೀಣೆಯು ಸಿದ್ಧವಾದ ನಂತರ ಈ ಸರಸ್ವತಿ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಆಗಮೋಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಮಾಡಿ ಸಹಸ್ರಜನ ಸಂತರ್ಪಣೆಯಿಂದ ಅನ್ನಶಾಂತಿ ಮಾಡಿಸಿ ಅನಂತರ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರಂತೆ ! ಆದುದರಿಂದ ಆ ವಾದ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯವು ವಸ್ತುಮೌಲ್ಯಕೆ ಏನೂ ಕಡಿಮೆಯಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಆ ವಾದ್ಯವು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರಿಗೆ ಜೀವನದ ಒಡನಾಡಿಯಂತೆ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಇದಿಷ್ಟೂ ಕೂಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬೆಲೆ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಇದಾದ ಮೂರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಗೀತರವವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಪರಂಧಾಮವನ್ನೈದಿದರು. ಗುರುಗಳ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಇಂದೂ ಆ ವೀಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತಾರಾಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ - ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ. ಅನೇಕರಿಗೆ ವಿದ್ಯಾದಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮಕ್ಕಳು ಅಂದರೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ಇಂದಿನ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಬುದ್ಧ ವೈಣಿಕರ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಬಹು ಹಳೆಯ ವೈಣಿಕರ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಮನೆತನದ ಆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು 25ನೆಯವರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ತಂದೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರೂ, ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರೂ, ತಾತ ರಂಗಪ್ಪನವರೂ ಎಲ್ಲಾ ವೈಣಿಕರೇ. ಅವರ ಹಿಂದಿನವರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೇ ಹೆಸರುಗಳು ಪುನರಾವೃತ್ತವಾಗುತ್ತಿವೆ.

ತಾಯಿಯ ಕಡೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಕೇದಾರಗೌಳ ರಾಗದ ''ವಿರಿಬೋಣಿ'' ಮತ್ತು ನಾಯಕಿ ರಾಗದ ''ಸರಸಿಜಾಕ್ಷ'' ವರ್ಣಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ

ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನವರು ಅವರ ಸೋದರಮಾವ. ಹೀಗೆ ಆ ಪೀಳಿಗೆಯೆಲ್ಲಾ ವೈಣಿಕರೇ. ಆದುದರಿಂದ ಮನೆಯಲ್ಲೂ ವೀಣಾಗಾನದ ವಾತಾವರಣವೇ. ಬೇರೆ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ಬೇಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ವಾದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಕೈ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ನುಡಿಸುವುದೂ ಅವರಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿತು. ದಿವ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ತಿದ್ದಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಬೇಕಾದ ಗುರುವು ಮಾತ್ರ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದಿತು.

ಅಪೂರ್ವ ಅವಕಾಶ

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ಪೂರ್ವಿಕರು ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದವರು. ವೇದ ಮತ್ತು ವೀಣೆ ಎರಡೂ ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುವೆಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಬೇಲೂರು. ಬೆಳೆದು ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಷನ್‌ವರೆಗೂ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದುದು ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವೀಣಾವಾದನವೆರಡೂ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತಂದೆಯವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಿತು. ತಂದೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಸರಕಾರಿ ಉದ್ಯೋಗಿ. ಸಂಗೀತದ ಮೇಷ್ಟ್ರು. ಆದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠರು. ಅವರ ಬೋಧನಕ್ರಮವೂ ಅಷ್ಟೇ ಕಲಿಯುವಾಗ ಒಂದು ಸಣ್ಣತಪ್ಪನ್ನೂ ಸಹಿಸರು. ತಪ್ಪಿದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ಬರುವವರೆಗೂ ಪದೇ ಪದೇ ನುಡಿಸುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು.

ಹಳೇ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಕೊನೆಗೆ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳೂ ''ಮೇಷ್ಟ್ರ'' ರಾಗಿಯೇ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಇದ್ದಿತೋ ಏನೋ! ಒಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರ ಜೀವನ ಪಥವೇ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಆಗ ಸುಮಾರು 16 ವರುಷಗಳಿರಬಹುದು. ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ರುದ್ರಪಟ್ಟಣದ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಯಾವುದೋ ಮದುವೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ಇಳಿ ವಯಸ್ಸು. ದೇಶಸಂಚಾರವೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿ ಅರಮನೆಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕರಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದರು. ಮದುವೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ ಮಗನ ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ''ಕೇಶವೂನ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಕಳಿಸಿ. ಅವನನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಯಾರು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ'' ಎಂದರು. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಹಿಗ್ಗಿಹೋಗಿ ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಅರಮನೆಯ ವೈಭವದ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದರು.

ಅರಮನೆಯ ನಕಾರ

ದೊಡ್ಡಪ್ಪನವರನ್ನು ಕಂಡುದಾಯಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ದಿವಸವೂ ಆಯಿತು. ''ನನಗೆ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ, ನಿನಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಶಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲೋ'' ಅಂದುಬಿಟ್ಟರು. ಇನ್ನೇನು

ಮಾಡುವುದು? ಊರಿಗೆ ಮುಖ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗೋದಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಬೇರೆ ಕಡೆ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಅರಮನೆಯ ಚಂದ್ರಶಾಲೆ ತೊಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಗಾದರೂ ಸೇರಬೇಕೆಂದು ಆಸೆಯಿಂದ ಅರ್ಜಿಯನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡು ದರ್ಬಾರ್ ಭಕ್ಷಿಯವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋದರು. ಆಗ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆ :

ಭಕ್ಷಿ : ಯಾರಯ್ಯಾ ನೀನು?

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ : ಸಂಗೀತ ಸ್ಕೂಲಿಗೆ ಸೇರಬೇಕೂಂತ ಅರ್ಜಿ ಬರೆದು ತಂದಿದೀನಿ ಸಾರ್.

ಭಕ್ಷಿ : (ದುರುಗುಟ್ಟಿಕೊಂಡು) ಕಳಿಸೋ ಇವನ್ನ ಆಚೆಗೆ.

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ : ಯಾಕೆ ಸಾರ್, ಏನು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದೆ ಸಾರ್.

ಭಕ್ಷಿ : ಮುಚ್ಚು ಬಾಯ್, ಯಾರ ಮನೇವ್ನೋ ನೀನು?

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ : ವೀಣೆ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ನಮ್ಮ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ಸಾರ್.

ಭಕ್ಷಿ : ತಿರುಗೀ ನೋಡು ! ಅವರನ್ನ ಕೇಳಿ ನಿನ್ನ ನಡವಳಿಕೇನೆಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಿಸ್ಕೋತೇನೆ. ಕಳಿಸೋ ಇವನ್ನ ಆಚೇಗೆ.

ಏನು ಆಚಾತುರ್ಯವಾಯಿತು ! ಒಂದೂ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಷ್ಟೆ. ಅರಮನೆ ಮರ್ಯಾದೆ ಕಟ್ಟಳೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳೇ ಬೇರೆ. ಖಾವಂದ್, ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ, ಸವಾರಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಭಕ್ಷಿಯವರನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವಾಗ ''ಬುದ್ಧಿ'' ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ''ಸಾರ್'' ಎಂದರು ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ. ಅದೇ ಪ್ರಮಾದವಾದುದು. ಫಲಿತಾಂಶ ಶಾಲೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮರ್ಯಾದೆಯ ಮೊದಲ ಪಾಠವೇ ಕಲಿಯದಿದ್ದ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಅರಮನೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆಯೇ !

ತಿರುಗಿ ಒಬ್ಬ ಗುರುವಿನ ಆಸರೆ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಅದರಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಬಳಿಯೇ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಆದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಬಳಿ ಸೇರೋದು ಹಾಗಿರಲಿ, ಅವರನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶವಾದರೂ ಹೇಗೆ. ಚಿನ್ನದ ತಟ್ಟೇಲಿ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಚಿನ್ನದ ಸರಪಣಿ ಕಟ್ಟಿದ ತೊಟ್ಟಿಲಿನಲ್ಲಿ ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅರಮನೆಗೆ ಸಮನಾದ ಅದ್ದೂರಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಹತ್ತಿರವಾದರೂ ಹೋಗೋದು ಹೇಗೆ? ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದವರು ನಾಯಬ ವೆಂಕಟರಾಯರು. ಅವರ ಮನೆಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಪತ್ನಿ ನಾಮಗಿರಿಯಮ್ಮನವರು ಬಂದಿದ್ದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿ ಅವರ ಮುಖಾಂತರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಬಳಿ ಸೇರಿಸಲಾಯಿತು.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಬಳಿ

ಅವರ ಗುರುಗಳ ಬಳಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಇಂದೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ: ''ವೀಣೆ ತಂದಿದೀಯಾ. ಹಾಗಾದರೆ ನುಡಿಸು ಕೇಳೋಣ'' ಅಂದರು ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು - ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ. ''ಅನಂತರ ಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗದ ''ಸರಸಿಜನಾಭ'' ವರ್ಣವನ್ನು ಎರಡು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರೂ ಮತ್ತು ಅವರೊಂದಿಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸ್ನೇಹಿತರೂ ತೃಪ್ತಿ ಸೂಚಿಸಿದರು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರೂ ಶಿಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಭರವಸೆಯಿತ್ತರು. ಅನಂತರ ಪಾಠಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಒಂದು ಸ್ವರಜತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅದನ್ನು ಕಲಿತು ಮಾರನೆಯ ದಿನವೇ ಹೋಗಿ ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಬಹು ಸಂತೋಷವಾಯಿತು. ಅಂದಿನಿಂದಲೇ ನನ್ನ ಗುರುಕುಲವಾಸ ಪ್ರಾರಂಭ'' ಎಂದು ನೆನೆಸಿಕೊಂಡರು.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಬಳಿಯ ಈ ಗುರುಕುಲ ವಾಸ 15 ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯಿತು. ಅವರ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ನೋಡಲು ಎಷ್ಟು ಸುಲಭವೋ ಕಲಿಯುವಾಗ ಅಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು. ''ದಿನಾ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಸ್ವರಜತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳನ್ನು ತ್ರಿಕಾಲ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಐದು ಆರು ಸಾರಿಯಾದರೂ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕು. ಸಾಯಂಕಾಲ ಅವರು ನಮ್ಮೊಂದಿಗೇ ಕುಳಿತು ಆಗಾಗ್ಗೆ ವೀಣೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರೌಢವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಸಹಿತ ಬರೆದ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಾವೇ ಕಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಅನಂತರ ನಮ್ಮ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ವಾತ್ಸಲ್ಯ. ಟೈಗರ್ ವರದಾಚಾರ್ಯರೊಮ್ಮೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿ ರಾಜನೆಂದಿದ್ದರು. ಅವರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭೋಗಿ. ಆದರೆ ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಯರಿಗೂ ನಿರ್ವಂಚನೆಯಿಂದ ಸುಖವಾಗಿರಲು ಎಲ್ಲಾ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗುರುಗಳ ಹತ್ತಿರ ಹಲವಾರು ವರುಷ ವ್ಯಾಸಂಗವಾದ ನಂತರ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರ ಹೊರಟರು. ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ನಡೆಯಿತು. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ಕಚೇರಿಗೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು - ಉಸ್ತಾದ್ ಮಂಜೀಖಾನ್. ಅವರು ಅಲ್ಲಾದಿಯಾಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಪುತ್ರರು. (ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್‌ಸೂರ್ ಅವರು ಮಂಜೀಖಾನ್ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.)

ಮುಂಬೈ ರಸಿಕರ ಮಧ್ಯೆ

ವೀಣೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಭರಿತರಾದ ಮಂಜೀಖಾನ್ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾ ಬೇಗಂರವರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿ ಅವರ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ನಡೆಸಿಕೊಡುವ

ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದರು. ಅಂದು ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾ ಬೇಗಂ ಅವರ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಸರ್ಕಲ್, ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆ. Music of India ಎಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದ ಅತಿಯಾ ಬೇಗಂ ಕ್ಯಾಂಬೆ ನವಾಬರ ಬಂಧು. ಆಕೆಯ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆ ಭಾರತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ರಸಿಕವರ್ಗದಿಂದ ಸದಾ ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇಂತಹವರ ಮಧ್ಯೆ ಅಪರಿಚಿತ ವೈಣಿಕನೊಬ್ಬನ ವಾದನವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಏನೋ ಆಕೆಯ ಚಿಂತೆ. ಆದರೆ ಮಂಜಿಖಾನ್ ಭರವಸೆಯಿತ್ತರು. ಕಚೇರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅತಿಯಾ ಬೇಗಂ ಬಹು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು. ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲಿ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾದ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು.

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದರೆ - ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಮುಂದೆ - ವೀಣಾವಾದನ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುತುವರ್ಜಿ ಮಾಡಿದವರು - ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು. ಆಗ ದುಂಡು ಮೇಜಿನ ಪರಿಷತ್ತಿಗೆ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೊರಡಲು ಗಾಂಧೀಜೀ ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಬಿಡುವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿಯವರ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಧಗಂಟೆ ಮಾತ್ರ ಕೇಳಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ಬಾಪೂ ತಲ್ಲೀನರಾದರು

"ಸಂಜೆ ಸುಮಾರು ಏಳೂವರೆ ಗಂಟೆ", ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಬಂದು ಕುಳಿತರು. ನಾನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ನುಡಿಸಿ ಅನಂತರ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ "ವೈಷ್ಣವ ಜನತೋ" ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ರಾಗಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದೆ. ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯಾಯಿತು. ಗಾಂಧೀಜಿ ಮುಂದುವರೆಯಲಿ ಎಂದು ಸನ್ನೆಮಾಡಿದರು. ನಾನೂ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳನ್ನೇ ನುಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಕೆಲವು ನಿಮಿಷಗಳಾದ ಮೇಲೆ ದೀಪಗಳನ್ನು ಆರಿಸಲು ಹೇಳಿದರು. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನೂ ನುಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹೋದೆ. ಹೊತ್ತು ಹೋದುದೇ ತಿಳಿಯದು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ದೀಪ ಹತ್ತಿತ್ತು. ಗಂಟೆ ನೋಡಿದರೆ ಹತ್ತು. ಮೀರಾಬೆನ್ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಏನೋ ಹೇಳಿ ಎಬ್ಬಿಸಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಅನುವಾದರು. ಗಾಂಧೀಜಿ ನನ್ನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿ "Heavenly pleasure" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಠಾಕೂರರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ

ಇಂತಹುದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮರೆಯಲಾಗದ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದರೆ ವಿಶ್ವಕವಿ ರವೀಂದ್ರರ ಮುಂದೆ ನಡೆದ ವೀಣಾವಾದನ ಅದು ನಡೆದುದು ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ. ರಾಜಾ ಧನರಾಜಗಿರಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ. ದೊಡ್ಡ ಅರಮನೆ. ಏಳೆಂಟು ಎಕರೆ ವಿಶಾಲವಾದ ತೋಟ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಮರದ ಕೆಳಗೂ ಒಂದೊಂದು ಮೇಜು ಮತ್ತು ಎರಡು ಮೂರು

ಕುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಅತಿಥಿಗಳಿಗೆ ಸತ್ಕಾರ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ವೀಣಾವಾದನಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಾಟಾಗಿದ್ದಿತು. ಸಾಯಂಕಾಲ ಐದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ರವೀಂದ್ರರು ಬಂದರು. ಧನರಾಜಗಿರಿಯವರು ಅತಿಥಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾ ಈ ಮರದ ಬಳಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳೇ ಹೇಳಿದಂತೆ - "ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೇ 'ಇದೇನು ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಜಾಗವೇ' - ಎಂದು ಹೇಳಿ ನೇರವಾಗಿ ಬಂಗಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋದರು ರವೀಂದ್ರರು. ಅವರ ಹಿಂದೆ ಧನರಾಜಗಿರಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಗಣ್ಯ ಅತಿಥಿಗಳೂ ದೌಡು. ನಾವೂ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೊರಟೆವು. ಬಂಗಲೆಯ ಹಜಾರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ ಒಂದು ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು 'ಈಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲಿ, ಆದರೆ ನಾನು ಅರ್ಧಗಂಟೆ ಮಾತ್ರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ' ಎಂದರು. ನಾನೂ ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದೆ. ಮೊದಲು ವಿರಿಬೋಣಿ ವರ್ಣ, ಅನಂತರ ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಬೆಹಾಗ್, ಕಾಪಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು. ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯಾದ ನಂತರ ರವೀಂದ್ರರು ಎದ್ದರು. ಆದರೆ ಹೊರಡಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಬಂದು ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತರು. ರಾತ್ರಿ 8-30 ಗಂಟೆಯವರೆಗೂ ನನ್ನ ವೀಣಾವಾದನವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳಿದರು. ಹೊರಡುವಾಗ - 'ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವು ಇಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಣೀಯ ವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನನ್ನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಲ ಕಂಡ ಹಾಗಾಯಿತು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನನ್ನನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡರು."

ಬಿರಾರ್ ರಾಜಕುಮಾರರ ಭಾರಿ ಚಿನ್ನದ ಪದಕ

ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಘಟನೆ ನಡೆಯಿತು. ರೇಡಿಯೋ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನೈಜಾಮರ ಮಗ (ಬಿರಾರ್ ರಾಜಕುಮಾರ) ಯುವರಾಜ ಅಜಮ್ ಝೂ ಬಹದ್ದೂರ್ (ಈಗಿನ ತರುಣ ನೈಜಾಮರ ತಂದೆ) ಬಂದಿದ್ದರು. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದರು. ರಾಜಕುಮಾರರು ತಮ್ಮ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದ ಮುಸಲ್ಮಾನೀ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹಿಂದೋಳ, ಬೆಹಾಗ್ ಮತ್ತು ಜುಂಜೂಟಿ ರಾಗಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿದೆ. ಜಂಜೂಟಿಯಂತೂ ಅವರಿಗೆ ಬಹು ಆನಂದ ವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ಪದೇ ಪದೇ ನುಡಿಸಹೇಳಿದರು. ಕಚೇರಿ ಮುಗಿದ ನಂತರ ರಾಜಕುಮಾರ ರೆದ್ದು "ಬಹು ಆನಂದವಾಯಿತು. ಅದರ ಗುರುತಾಗಿ ಇದನ್ನು ಕೊಡಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದ್ದೇವೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಧರಿಸಿದ್ದ ಅಂಗೈ ಅಗಲದ ಚಿನ್ನದ ನಕ್ಷತ್ರ ಪದಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಟ್ಟರು. ಅದು ಈಗಲೂ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ಬಳಿಯಿದೆ.

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈಗ 68 ವರುಷ ವಯಸ್ಸು. ನೋಡಿದಾಗ ಅಷ್ಟು ಹೇಳಲಾಗು ವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೀಣೆಗೂ ಅವರಿಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕವಿದೆ.

ಪಿಟೀಲು, ಗೋಟುವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ಬಾಲಕೋಕಿಲ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ನುಡಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಅವರ ಜೀವವೆಲ್ಲಾ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ. ಆ ವಾದ್ಯದ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಫಲವಾದ ಪಾರಿತೋಷಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ "ವೈಣಿಕ ಪ್ರವೀಣ" ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ರಕ್ಷಣೆ

ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಆರ್ಷೇಯವಾದ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದರೂ ಹೊಸ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ವಿಮುಖರಾಗಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಷ್ಟೇ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನ ಟ್ರನಿಟಿ ಕಾಲೇಜಿನ ಪದವೀಧರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುವ ಅನೇಕ ವಿಶೇಷ ಧ್ವನಿಮೇಳನಗಳಿಗೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳೂ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿರಬಹುದೇನೋ! ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳ ವಾದನವು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ಆದಿಪತ್ಯದ ಅನುಭವವೂ ಆಗುವುದು. ಅವರಿಗೆ ವೀಣೆಯದೇ ಚಿರಂತನವಾದ ಚಿಂತನ. ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿಂತೆಯೆಂದರೆ ಮೈಸೂರು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಈ ದಿವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು. ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1971

16. ಹಿರಿಯ ವೇಣುವಾದನ ವಿಶಾರದ ವಿದ್ವಾನ್ ಸುಬ್ಬರಾಯರು

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಸರಳವಾದುದು ಮತ್ತು ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭವಾದುದು – ಕೊಳಲು. ಎಂಟೊಂಬತ್ತು ತೂತು ಕೊರೆದ ಬಿದಿರಿನ ಒಂದು ಕೊಳವೆ ಅದು. ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅದೆಂತಹ ಮೋಹಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಸಾ, ಪಾ, ಸಾ ಎಂದರೆ ಏನೆಂದು ತಿಳಿಯದ ದನಕಾಯುವ ಗೊಲ್ಲನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಗಾಢವಾದ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ವರ ಲಯ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರವರೆಗೂ ಈ ವಾದ್ಯದ ಮೋಹಕ ಶಕ್ತಿ ಆವರಿಸಿದೆ. ಇದು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮಟ್ಟಿಗೇ ಅಲ್ಲ, ಕವಿಗಳೂ ಕೊಳಲಿನ ಗಾನವನ್ನು ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"...ನಾಳಿಕೇರ ರಸಧಾರಾವೃಷ್ಟಿ ಜೇನೆಯ್ಯ ಸೋನೆ ಸುಧಾಸಾರಪಿದೆತ್ತಣಿಂ ಪಸರಿಸಿತ್ತೆಂಬಂತು ದೈತ್ಯಾರಿ ಬಾಜಿಸಿದಂ ಬಣ್ಣಿಸೆ ವಾಸಮುಂ ಮಧುರ ನಾದಾವಾಸವಂ ವಾಸವಂ"

ಎಂದು ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ನಾದಜಾಲವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ ರುದ್ರಭಟ್ಟ ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ. ಒಳ್ಳೆಯ ಎಳನೀರಿನ (ಬಹುಶಃ ಗಂಗಾಪಾನಿ ಇರಬಹುದು) ಮಳೆ ಅಥವಾ ಜೇನುತುಪ್ಪದ ಸೋನೆ ಅಥವಾ ಅಮೃತದ ಕಂಪೋ ಅಥವಾ ಮಂಜೋ ಹರಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲಿನ ನಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ.

ಈ ವಾದ್ಯದ ಗುಣವನ್ನು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಅದೇ ಬಗೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತದ, ಅದರ ನಾದ ಲಯಗಳ ವಿಧವಿಧ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಸುಮಧುರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತನಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಅವರ ಗಾಢವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಅನುಭವದ ಅರಿವೂ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಆ ಮಾತುಗಳು ಕೇವಲ ಕೊಳಲು ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ನಾಗಸ್ವರ, ಮುಖವೀಣೆ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಗುಣವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಕೊಳಲಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಮತ್ತು ಕೊಳಲಿನ ಸಂಬಂಧ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ 70 ವರುಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಬಂದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು 50 ವರುಷಗಳಿಂದ ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಆ ವಾದ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅಧಿಕಾರದಷ್ಟೇ ಅಭಿಮಾನದ ವಾಣಿ ಕೂಡಿಬರುವುದು ಸಹಜವೇ.

ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಹಿರಿಯ ಕೊಳಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ಸನ್ಮಾನಿತರಾದವರು. ರಾಜ್ಯದ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವರು.

ಕೊಳಲಿಗೂ ಅವರಿಗೂ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಕೂಡಿಬಂದಿತು ಎಂದು ಕೇಳಿದಲ್ಲಿ – "ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆದ ಹಾಗೆಯೇ, ದನ ಕಾಯುವ ಗೊಲ್ಲನೊಬ್ಬ ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯಲು ತಾನೇ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಟ್ಟ ಬಿದಿರು ಕೊಳವೆಯೊಂದನ್ನು ಹರುಷದಿಂದ ಊದುತ್ತಿದ್ದಾಗ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 70 ವರುಷದ ಹಿಂದೆ ಅರಕಲಗೂಡಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನೆ ದನಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಸುಬ್ಬೇಗೌಡ ತಾನೇ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೊಳಲಿನ ಇಂಚರ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆಯುಂಟುಮಾಡಿತು. ಸುಬ್ಬೇಗೌಡನಿಗೆ ಪಾಪ! ಸಾ, ಪಾ ಎಂದರೇನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ತೂತು ಮಾಡಿದ ಬಿದಿರಿನ ಕೊಳವೆಯನ್ನು ಊದಿ ಅದರಿಂದ ಸುಖವಾಗಿ ಹೊರಟ ನಾದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಿದ್ದ. ನನಗೂ ಹಾಗೇ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಆಸೆ. "ನಾನೂ ಒಂದು ಕೊಳಲು ಮಾಡಿ ಊದಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಕೊಳಲು ಎಷ್ಟು ಉದ್ದವಿರಬೇಕು, ಅದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ರಂಧ್ರವಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗೂ

ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಆಗಲೇ ಸಂಗೀತ ಪರಿಚಯ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಸುಸ್ವರಬದ್ಧವಾಗಿ ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತಮಯ ವಾತಾವರಣ

ಈ ಸ್ವರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ತಳಹದಿಯಾಗಲು ಸಹಾಯಕವಾದುದು ಮನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾತಾವರಣ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಿತು. ತಂದೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಸಂಗೀತಾಭಿಮಾನಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳವರು. ತಾಯಿಯವರೂ ಅಷ್ಟೇ. ಬೆಳಗಿನಿಂದ ರಾತ್ರಿಯವರೆಗೂ ಪೂಜೆ, ಪುನಸ್ಕಾರ, ಹೊತ್ತು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ವಿಧವಿಧ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಿತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಶನಿವಾರ ಭಜನೆ. ''ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸೋದರಮಾವ ಕೇಶವಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಜಯದೇವನ 24 ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು'' ಎಂದು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿ, ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಾಯಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯುವ ಸೂಚನೆ ಕಂಡುಬಾರದಿರಲು ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಜಗಳವಾಡಿಕೊಂಡು ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಸಂಗ. ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಗುರುವನ್ನು ಹುಡುಕಲಾರಂಭ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ. ಅನಂತರ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೊಕ್ಕಾಂ ಮಾಡಿದ್ದ ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿಯ ಕಡೆಯ ಗಣಪತಿ ಅಯ್ಯರ್ ಎಂಬವರ ಬಳಿ ಸೇರಿದರು. ಕಾರಣ, ಅಯ್ಯರ್ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೊಳಲು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವೂ ಆ ವಾದ್ಯದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ಬಳಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕೊಳಲುವಾದನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಆಸೆ.

ಬ್ಲಾಟಿಂಗ್ ಪೇಪರ್

ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧ. ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಗುರುಸೇವೆಯೇ ಶಿಷ್ಯನ ಪಾಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಭ್ಯ. ''ಒಂದು ದಿನ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರು ಕೇದಾರ ಗೌಳದ ಒಂದು ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೆ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ನುಡಿಸಿದರು. ಅದು ನನ್ನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಸಾಯಂಕಾಲ ಅವರೆಲ್ಲೋ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರು. ನನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಾನು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕೇದಾರ ಗೌಳದ ಕೃತಿಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಅಯ್ಯರ್ ಮನೆಗೆ ಬಂದರು. ಹೊರಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ನಿಂತು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು

ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಳಗೆ ಬಂದರು. ತಕ್ಷಣ ನಾನು ಕೊಳಲು ಊದುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ. ನನ್ನನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದರು. ಅನಂತರ ಒಳಗೆ ಹೋದರು. ಅವರ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ''ಬ್ಲಾಟಿಂಗ್ ಪೇಪರ್'' ಎಂದರು. ನನಗೆ ಅದೇನೆಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂದಿನಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಚೂರುಪಾರು ಪಾಠವೂ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಅವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಏನಾದರೂ ನೆವಮಾಡಿ, ನನ್ನನ್ನು ಎಲ್ಲಾದರೂ ಹೊರಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎರಡು ಮೂರು ತಿಂಗಳಾದ ನಂತರ ಅವರು ಊರಿಗೆ ಹೋದರು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅವರ ಬಳಿ ಕೊಳಲ ಪಾಠವೂ ಮುಕ್ತಾಯವಾಯಿತು'' ಎಂದು ಸುಬ್ಬರಾಯರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಗುರುಕುಲವಾಸದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿದರು.

ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಪಾಠ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ರುದ್ರಪಟ್ಟದ ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ (ಆರ್. ಕೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನ್‌ರವರ ತಂದೆ) ಬಳಿಯಲ್ಲಿ. ''ಎಲ್ಲೋ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನ ಹುಚ್ಚು ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ತಡೆಹಾಕಿ ತಿದ್ದಿ ಸರಿಯಾದ ಆಕಾರ ಕೊಟ್ಟಂತಹವರು ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು'' ಎಂದು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು. ''ಯಾವ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯುಂಟಾಗಬೇಕಾದರೂ ಮೊದಲು ಬಾಯಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡಿ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿ ನುಡಿಸಲು ಸುಲಭ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಉಪದೇಶ. ಅದು ಅನುಭವದ ಮೇಲೆ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರಂಭಿಸಿತು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಪಾಠ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ತಳಹದಿಯಾಯಿತು. ಅನತಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೂ ಬಂದರು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಊರಿನವರೊಬ್ಬರು – ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಕೊಳಲುವಾದನವನ್ನು ಕೇಳಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದಾಗ, ತಮಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇನ್ನೂ ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಿರುವುದಾಗಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಹೇಳಿದರು. ''ಹಾಗಾದರೆ ಯಾರ ಹತ್ತಿರ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂದು ನಿನ್ನ ಆಸೆ'' ಎಂದು ಕೇಳಿದರು ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ.

ಬಿಡಾರಂ ಅವರ ಬಳಿಗೆ

''ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಹತ್ತಿರ'' ಎಂದರು ಸುಬ್ಬರಾಯರು. ''ಹಾಗಾದರೆ ನಾನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಸೇರಿಸ್ತೇನೆ'' ಎಂದರು ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ. ಏನೋ ಒಂದು ಧೈರ್ಯದ ಮೇಲೆ ಇಬ್ಬರೂ ಮೈಸೂರು ಶಿವರಾಂ ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಮನೆಗೆ ಹೋದರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚೌಡಯ್ಯನವರಿದ್ದರು. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವರ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿತು.

ಯಾರು ಏನು ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಚೌಡಯ್ಯನವರು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಏನು ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಕಚೇರಿ ಕೂಡ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಸಂತೋಷದಿಂದ – "ಹಾಗೆಯೇ! ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಕೊಳಲಿನವರಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರುಗಳಿಗೂ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಸಂತೇಪೇಟೆ ರಾಮಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಿಮ್ಮ ಕಚೇರಿ ಆಗಲಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ಚೌಡಯ್ಯ.

"ತಂಪು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕು ಸ್ವಾಮಿ ಚೌಡಯ್ಯನ್ನ. ಸ್ವಲ್ಪ ಒರಟು ಮಾತಾಡಿರ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುಣಗ್ರಾಹಿ, ಉಪಕಾರಿ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

"ಸಂತೆಪೇಟೆಯ ರಾಮಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನನ್ನ ಆ ಮೊದಲನೆಯ ಕಚೇರಿ ನನ್ನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದ ಅನುಭವ" ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ಸುಬ್ಬರಾಯರು. "ಚೌಡಯ್ಯನವರೇ ಪಿಟೀಲು, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿದರು. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ರಸಿಕರೂ ಸೇರಿದ್ದರು. ಮುಂದುಗಡೆ ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು. ತೇಜಃಪುಂಜರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಸ್ವಲ್ಪ ಅಧೈರ್ಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದೆ ಭೈರವಿ ರಾಗದ ವಿರಿಬೋಣಿ ವರ್ಣದಿಂದ. ಅದನ್ನು ಎರಡು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದ ನಂತರ ಹಂಸಧ್ವನಿಯ ಕೃತಿ – ಮನಸು ಕರಗದೇಮಿ. ಮುಂದೆ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಎಂದುಕು ಪೆದ್ದಲ, ದೀಕ್ಷಿತರ ಭೈರವಿ ರಾಗದ ಚಿಂತಯಾಮಿ; ಬಿಲಹರಿ ರಾಗದ ಪರಿದಾನ ಮಿಚ್ಚಿತೆ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ರಾಗವನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ನುಡಿಸಿದೆ. ಕಚೇರಿ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು ಹೂವಿನ ಹಾರವನ್ನು ತಂದರು. ನಾನು ಅದನ್ನು ಹಾಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. "ತಾವು ದೊಡ್ಡವರು, ನನಗೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ ಮರ್ಯಾದೆ ಮಾಡಬಾರದು. ನನ್ನನ್ನು ಶಿಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು" ಎಂದು ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರು "ಆಗಲಿ, ಅದಕ್ಕೇನಂತೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕೊಳಲು ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವವರು ಯಾರಿದ್ದಾರೆ?" ಅಂದರು. "ನಾನೂ ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ" ಎಂದು ಚೌಡಯ್ಯನವರೂ ದನಿಕೂಡಿಸಿದರು ಎಂದು ಆ ದಿನವನ್ನು ಸುಬ್ಬರಾಯರು ನೆನೆದರು.

ಗುರುಗಳೊಡಗೂಡಿ....

ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಶಿಷ್ಯತ್ವ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ. ಪಾಠ ಪ್ರವಚನದೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ತಂಬೂರಿ ಶ್ರುತಿ ಹಾಕಿ ದನಿ ಕೂಡಿಸುವುದು, ಗುರುಗಳೊಂದಿಗೆ ಊರೂರು ಹೋಗಿ ಬರುವುದು. "ನನಗೆ ಗುರುಗಳೊಂದಿಗೆ ಊರೂರಿಗೆ ಹೋದುದು ಹೊಸ ಜಾಗಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಆಸೆಯಿಂದಲ್ಲ. ನಾನು ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನಗಳು ಇದ್ದೂ ಬಂದಿದ್ದೆನು. ನನ್ನ ಆಸೆ ಗುರುಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂದು.

ಅವರ ಅಮೋಘ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಶಿಷ್ಯಪರಿವಾರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಮೇಲೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬರಾವ್, ಸುಬ್ಬರಾಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಪುಟ್ಟಣ್ಣ, ಫ್ಲೂಟ್ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ನಾನಾ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಜೀವನ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಗುರುಗಳ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಠ, ಸಾಧನೆ. ತಿರುಗಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಾಗ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ಕಚೇರಿ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯಿಕವಾಗಿ ಗುರುಗಳ ಹಿಂಬಲವಾಗಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ – ಇದು ಅವರ ದಿನಚರಿ.

''ಗುರುಗಳದು ಪಾಠಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಹು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು, ಶಿಸ್ತೂ ಬಹು ಕಠಿಣವಾದುದು. ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪನ್ನೂ ಸಹಿಸರು. ಆದರೆ ಇತರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯರ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ವಾತ್ಸಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ವೇದನೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಮರೆತುಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅನುಭವವಾಗಿವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸರ್ಕೀಟು ಹೊರಟಾಗ ಮೊದಲನೆಯ ತಾರೀಕಾದ ಕೂಡಲೇ ನನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ 40 ರೂ.ಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು, ನನ್ನ ಮನೆಯ ಖರ್ಚಿಗೆ ಮನಿ ಆರ್ಡರ್ ಮಾಡಲು. ಅದನ್ನು ಕಳಿಸಿದೆನೆ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಖಚಿತಪಡಿಸಲೇಬೇಕಾಗಿತ್ತು.''

ವರ್ಚಸ್ವೀ ನಾಯಕ

''ಅವರು ಕಚೇರಿಗೆ ಬಂದು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನೋಡಬೇಕಿತ್ತು. ಗುರುಗಳು ಸಭಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಬಂದಕೂಡಲೇ ಜನಗಳು ಅವರಾಗಿ ಎದ್ದು ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರದು. ಒಳ್ಳೆ ಸಭಾನಾಯಕ ಲಕ್ಷಣ. ಅವರಾಗಿ ಅವರೇ ಯಾರನ್ನೂ ಕೆಣಕಿದವರಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಕೆಣಕಿದರೆ ಬಿಸಿಮುಟ್ಟಿಸದೆ ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ತಂಬೂರಿ ಮೀಟುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರೊಂದಿಗೆ ದನಿ ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಮಧ್ಯೆ ಅವರು ಕೈಸನ್ನೆ ಮಾಡಿದ ಕೂಡಲೇ ಏನೋ ವಿಶೇಷವಿದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ನಾನು ಹಾಡುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಸುಮ್ಮನೆ ತಂಬೂರಿ ಮೀಟುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಗುರುಗಳು ಸಭಾನಾಯಕನಾಗಿಯೇ ಬಾಳಿದರು. ಯಾರಿಗೂ ಸಲಾಮು ಹೊಡೆದವರಲ್ಲ'' ಎಂದು ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

''ಇಂತಹ ಗುರುಗಳ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಪಡೆದ ನಿಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಬಲವು ಏತರಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ?'' ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ,

''ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಬಲವಿದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಾಧನ ಬಲವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು'' ಎಂದರು ಸುಬ್ಬರಾಯರು. ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾ ''ಸಂಯಮ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧನೆ ಕಲೆಯನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ಖಚಿತರೂಪದಲ್ಲಿ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಬಹುಸಹಾಯಕ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡವರು ಈ ಸಾಧನೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಕುತೂಹಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತುಹಾಕಲು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ನಾಗಸ್ವರ ಕೇಳುವ ಹುಚ್ಚು. ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಗಸ್ವರದವರ ಸಂಗೀತವೆಲ್ಲಾ ಕೇಳುವ ಸುಯೋಗ ನನಗೆ ಲಭ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ಅಳಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ.

ಬಿಲಹರಿ ವೈವಿಧ್ಯ

"ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕುಂಭಕೋಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ನಾಗಸ್ವರವಾದನ. ಯಾವುದೋ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆ ಮದುವೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಮೆರವಣಿಗೆ. ನಾಗಸ್ವರವಾದಕ ತಿರುಮರುಘಲ್ ನಟೇಶ ಪಿಳ್ಳೆ. ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಹಾಮಾಘ ಕೊಳದ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಿಂದ ಹೊರಟಾಗ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು 7 ಗಂಟೆ. ಆಗ ಬಿಲಹರಿ ರಾಗ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಪಿಳ್ಳೆ. ಕೊಳವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತುಹಾಕಿ ಮೊದಲ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ಸುಮಾರು ಹನ್ನೊಂದು ಹನ್ನೊಂದೂವರೆ ಗಂಟೆ. ಆಗ ಬಿಲಹರಿ ರಾಗ ಮುಗಿಯಿತು. ಅದೇನು ಮನೋಧರ್ಮ. ನಮಗೆ ಹೊತ್ತು ಹೋದುದೇ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ.

"ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ. ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಅದು ಒಂದು ಉತ್ಸವ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರ ನುಡಿಸಿದುದು ವರಾಹೂರ್ ಗೋಪಾಲಸ್ವಾಮಿ. ಬಹುಪ್ರತಿಭಾವಂತ. ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಅಂದು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಆಹಿರಿ ರಾಗ ಇನ್ನೂ ನನಗೆ ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 4 ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ. ಅದೇನು ಮನೋಧರ್ಮ, ಅದೇನು ಕಲ್ಪನೆ. ಆಹಿರಿಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಇಂದಿಗೂ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಮಧುರೆ ಪೊನ್ನುಸಾಮಿ, ಮನ್ನಾರ್ ಗುಡಿ ಚಿನ್ನಫಕೀರಿ ಮುಂತಾದವರ ನಾಗಸ್ವರದ ಇಂಚರ ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊರೆಯುತ್ತಿದೆ."

"ಚಿನ್ನಫಕೀರಿ ಎಂದೊಡನೆ ಆತನ ಸಾಧಕ ಕ್ರಮವು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 4 ಗಂಟೆಗೆ ಎದ್ದು ಸಾಧಕ ಪ್ರಾರಂಭ. ಬರೇ ಸರಳೆ, ಜಂಟಿ ವರಸೆ. ಅಲಂಕಾರ ಒಂದೊಂದು ದಿನ ಒಂದೊಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ 6-30ರವರೆಗೆ. ಅನಂತರ ವಿರಾಮ. ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಸೇವೆಯಾದೊಡನೆ ಸ್ನಾನ ಉಪಹಾರ. ಅನಂತರ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವರಸೆವರಸೆಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಸೂರ್ಯ ನೆತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಊಟ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ, 4 ಗಂಟೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಇನ್ನೊಂದು ರಾಗ ವಿಸ್ತಾರ. ಎಂತಹ ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವರಗಳು ಎಷ್ಟು ಶುದ್ಧ. ರಚನೆಗಳು ಗಜಿಬಿಜಿಯಿಲ್ಲದೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು!"

ಆ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ

ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಧನೆಯ ವಿಷಯ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ "ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಭವ ಹೇಳ್ತೀನಿ ಕೇಳಿ" ಅಂದರು. "ಅದು ತಿರುಕ್ಕೋಡಿ ಕಾವಲ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್‌ರವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು. ನಮ್ಮೂರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಶತಾವಧಾನಿ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಒಮ್ಮೆ "ನನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬಾ ಕೇಳಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್ ಅವರ ಊರು ಸೇರಿದಾಗ ಸರಿರಾತ್ರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಹೋಗಿ ಅವರ ಮನೆಯ ಜಗಲಿಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಕೊಂಡೆವು. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಇನ್ನೂ ಕೋಳಿ ಕೂಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮನೆಯ ಒಳಗಿಂದ ಮೃದುವಾದ ನಾದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಪಿಳ್ಳು ಕುದುರೆಯನ್ನು ಹಾಕಿ ಪಿಟೀಲು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಅಯ್ಯರು. ಸ್ವರಗಳ ವಿಧ ವಿಧವಾದ ವರಸೆಗಳು. 3 ಕಾಲ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ. ಒಂದಾದರೂ ಅಪಸ್ವರ, ಕಳಪೆ ಸಂಚಾರ, ಬೇಡವೇ? ಬೆಳಕು ಮೂಡಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕೆಮ್ಮಿದರು. ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆದು ಹೊರಗೆ ಬಂದರು. ಮಲಗಿದ್ದ ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿ "ಯಾರದು?" ಎಂದು ಗದರಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರು. ಶತಾವಧಾನಿಗಳು ಮುಸುಗು ತೆಗದ ಕೂಡಲೇ ಗುರ್ತಿಸಿ "ಇದೇಕೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಿರಿ, ಒಳಗೆ ಬರಬಾರದಾಗಿತ್ತೇ?" ಎಂದರು. "ರಾತ್ರಿ ಬಹಳ ಹೊತ್ತಾದುದರಿಂದ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಲಿಲ್ಲ" ಎಂದರು ಶತಾವಧಾನಿಗಳು.

ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿ "ಯಾರು ಇವರು" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು ಅಯ್ಯರು. "ನಮ್ಮ ಸಂಬಂಧಿಕ ಹುಡುಗ, ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಶತಾವಧಾನಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. "ಸಂಗೀತ ಬರುತ್ತದೋ" ಎಂದು ತಿರುಕ್ಕೋಡಿಕಾವಲ್‌ರವರ ಪ್ರಶ್ನೆ. "ಇಲ್ಲ, ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವೇದಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಉತ್ತರವಿತ್ತರು ಶತಾವಧಾನಿಗಳು.

ಅವರು ವಿರಾಮವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರೆ ತಮ್ಮ ದೇಶಸಂಚಾರದ ಎಷ್ಟೋ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನುಭವಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಷ್ಟೇ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಜ್ಞಾನವಿದೆ.

ಕೊಳಲಿನ ನಾದ ವೈವಿಧ್ಯ

ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಕೊಳಲಿನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದೆಂದರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರಿಗೆ ಬಹು ಉತ್ಸಾಹ. "ನೋಡಿ, ಕೊಳಲಿನ ನಾದ ಎಂತಹವರನ್ನೂ ಮೋಹಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ವಿಷಯ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ಶರಭ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಅಲ್ಲಿಯವರಿಗೂ ಕೊಳಲು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರುತಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದಿಂದ

ಪ್ರಧಾನ ವಾದ್ಯಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತಂದುದು ಶರಭ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅಮೋಘ ಪ್ರತಿಭೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

ವಾದ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ''ಕೆಲವು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು ಬಹು ಸುಲಭವಾದ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಲಭ. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟರೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯುಳ್ಳವರು ಕೊಳಲನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ಒಂದು ವರುಷದಲ್ಲಿ ಇತರ ವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವಾದವರು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನೂ ಸರಾಗವಾಗಿ ನುಡಿಸಬಹುದು. ಕಾಲವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಫಲಿಸುವುದು ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಊದಿ, ಸರಿಯಾದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳು ಮೂಡಿಬರುವಂತೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ನಂತರವೇ ಸಾಧ್ಯ.''

''ಉತ್ತಮವಾದ ನಾದ ಕೂಡಿಬರಲು ಬಿದಿರೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯರು - ಕೊಳಲನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ. ''ನಾನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕೊಳಲು ಕರಿಮರದಿಂದ ಮಾಡಿದೆ. ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬಿದಿರಿನ ಕೊಳಲುಗಳಿವೆ. ಕೆಲವರು ಬೆಳ್ಳಿಯಿಂದಲೂ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾನು ನಡೆಸಿದ ನಾನಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಸುನಾದಕ್ಕೆ ಬಿದಿರೇ ಯುಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಬಿದಿರಿನ ಕೊಳಲುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವರು ಗಿಣ್ಣನ್ನು ಕೊರೆದು ಆ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರಂಧ್ರವನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾದದ ಗುಣ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ನನ್ನ ಅನುಭವ. ಹಣ್ಣಾಗುವಂತೆ ಬಲಿತು ಹಳದಿಯ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ಓರೆಕೋರೆಯಿಲ್ಲದೆ ನೆಟ್ಟಗಿರುವ ಬಿದಿರನ್ನು ತಂದು ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಸಿ, ಒಂದು ಕಡೆ ಗಿಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ತೆಗೆದು ಗಿಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟ ಕಡೆ ಮುಖರಂಧ್ರ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಬಿಟ್ಟು ಒಂದೊಂದಾಗಿ 8 ರಂಧ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು.''

''ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ಕೊಳಲು ಸರಾಗವಾಗಿ ನುಡಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆಯೇ?'' ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಸಿದ್ಧಿ ದೊರಕುವುದೆಂತು?

''ಬರಬೇಕು. ರಂಧ್ರಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಕೊರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಅಂತರ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅನುಭವದಿಂದ ತಿಳಿದು, ನಮಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ನಾವೇ ತಯಾರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಯುಕ್ತವಾದುದು. ಹೀಗೆ ತಯಾರು ಮಾಡಿದ ಕೊಳಲು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಬಹು ಉಚಿತ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಗವನ್ನಾದರೂ ಸರಾಗವಾಗಿ ನುಡಿಸಬಹುದು'' ಎಂದರು ಸುಬ್ಬರಾಯರು.

''ಕೊಳಲು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ವಾದಕನಿಗೆ ಅವಶ್ಯ ಗುಣಗಳೇನು?'' ಎಂದುದಕ್ಕೆ

"ಮೊದಲು ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯ ಸ್ವಾಮಿ. ವಾದ್ಯವನ್ನು ಸರಾಗವಾಗಿ ಊದುವುದಕ್ಕೆ ಗಾಳಿಯ ಸಹಾಯ ಬೇಡವೇ? ಶ್ವಾಸಕೋಶದ ಬಲ ಬೇಡವೇ? ಎರಡನೆಯದು ತಾಳ್ಮೆ. ಗುರುವಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾದರೂ ಆಯಾ ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ತಾನೇ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ನಿಷ್ಠೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಬಲಕೊಡಲು ಸದಾಚಾರ ಮತ್ತು ನಡತೆ. ವಾದ್ಯವು ಸರಳವಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲು ಪಡಬೇಕಾದ ಈ ಕಷ್ಟದ ಫಲವಾಗಿ ಕೊಳಲುವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಇತರ ವಾದ್ಯ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಇರುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ?" ಎಂದರು ಸುಬ್ಬರಾಯರು. ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, ಆಗಸ್ಟ್ 1971

17. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಪಿಟೀಲು ವಾದನಕಾರರಾದ ಪರೂರ್ ಸುಂದರಂ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣನ್

ಈ ಸಲದ ಮೈಸೂರಿನ ರಾಮೋತ್ಸವ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ತಣಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಿಟೀಲು ವಾದನಕಾರರಾದ ವಿದ್ವಾನ್ ಪರೂರ್ ಸುಂದರಂ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಇವರ ಮಗ ಶ್ರೀ ಎಂ.ಎಸ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್ ಇವರುಗಳ ವಾದನ. ಹೋದ ವರ್ಷವೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ನಡೆಯಿಸಿ ಪಿಟೀಲಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೈಚಳಕ ಮತ್ತು ಬಿಗಿಯಾಗಿಯೂ ಇಂಪಾಗಿಯೂ ಇದ್ದ ನಾದ ಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನುಡಿಸಿ ಸಭಾಸದರನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿದರು. ಹೋದಸಲ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಚೇರಿಯಾದ ಮಾರನೆಯ ದಿನ, ಮದರಾಸಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗಾಯಕರಿಗೆ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರ ಪಿಟೀಲು ಏರ್ಪಾಡಾಗಿದ್ದಿತು. ಗಾಯಕರು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಭಾವತಃ ಒರಟು ಮತ್ತು ಅಸೂಯಾಪರರೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ಹಿಂದಿನ ದಿನ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರ ವಾದನವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರಿಗೆ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಬಾರಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಸಭಿಕವೃಂದವು ಗಲಾಟೆಮಾಡಿದನಂತರ ಬಾರಿಸಲು ಬಿಟ್ಟರು, ಆದರೆ ಅವರೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಅವಿವೇಕವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಸಭಿಕರು ಗಲಾಟೆಮಾಡಿದಾಗ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಬೇಹಾಗ್ ರಾಗ. ಹಿಂದಿನ ದಿನ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರು ಬೇಹಾಗ್ ರಾಗವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಾರಿಸಿ ಸಭಿಕರನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಗಾಯಕರು ಅದನ್ನು ಮರೆತಿದ್ದರೋ ಏನೋ! ಅವರು ಬಿಟ್ಟಕೂಡಲೇ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರು ಎರಡು ಸಲ

ಕಮಾನು ಎಳೆಯುವುದರ ಒಳಗೆ, ಗಾಯಕರು ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹಾಡಿದುದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋದಂತೆ ಆಯಿತು. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್‌ರವರ ಕೈ ಅಂತಹುದು. ಇವರು ವಸಂತಕುಮಾರಿಯವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ, ಅನೇಕವೇಳೆ ಪಿಟೀಲು ಬಾರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಆಕೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ, ಇವರೇ ಪಿಟೀಲನ್ನು ಬಾರಿಸಿದರು.

ಪರೂರ್‌ರವರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ

ಈ ವರ್ಷದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಮೊದಲು ಪಲ್ಲವಿ ಗೋಪಾಲಯ್ಯನವರ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ, ಅಟತಾಳದ ವರ್ಣ 'ವನಜಾಕ್ಷಿ'. ಇದನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ಶೃತಿಗೆ ಏರಿಸಿದ್ದ ಒಂದೇ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ, ಎರಡು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸಿದರು. ಇದಾದನಂತರ ನಾಟರಾಗದ, ದೀಕ್ಷಿತರ ಕೃತಿ "ಪವನಾತ್ಮಜಾಗಚ್ಛ". ಕದನಕುತೂಹಲದ "ರಘುವಂಶ ಸುಧಾಂಬುಧಿ." ಸರಸ್ವತಿ ಮನೋಹರಿಯ "ಎಂತವೇಡುಕೊಂದು ರಾಘವ", ರುದ್ರ ಪ್ರಿಯ ರಾಗದ "ಅಂಬ ಪರದೇವತೆ", "ಮನವ್ಯಾಲಕಿಂಚಿರಾ", ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ "ಅಪ್ಪರಾಮ ಭಕ್ತಿ", ಆಭೇರಿಯ "ನಗುಮೊಮು", ಹಿಂದೋಳದ "ನೀರಜಾಕ್ಷಿ ಕಾಮಾಕ್ಷಿ", ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ ಖಂಡಗತಿಯ ತ್ರಿಶ್ರಜಾತಿ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಲ್ಲರೆ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು. ವಾದನವನ್ನು ನಾನಾ ಮತ ಭೇದ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವು ನಾಲ್ಕು ಘಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಿ ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿದರು.

ವಾದನದ ಶೈಲಿ

ಪರೂರ್‌ರವರ ವಾದನವು, ಬಹು ಹಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ನಾನಾ ವಾದಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕಾರಣ ಪಿಟೀಲು ವಾದನವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವ ಈ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಪಳಗಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವ| ವಿಷ್ಣು ದಿಗಂಬರ್‌ರವರ ಹತ್ತಿರ ಪಿಟೀಲು ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಅವರ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ವಾದ್ಯದ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ಪರೂರ್‌ರವರಿಗೆ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ, ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಇವರ ವಾದನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಮ್ಮ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ವಾದನವನ್ನು ಕೇಳಿದವರಿಗೆ, ಇದು ತೀರ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾಗುವುದೂ ಸಹಜ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರಿಗಂತೂ, ಕೆಂಡದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಂತಿರುವುದು. ಇವರು ಬಾರಿಸುವ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳೇ ಆದರೂ, ಬಾರಿಸುವ ಶೈಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯದೇ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಶ್ರೋತೃಗಳೇ ಅಲ್ಲದೇ ಉತ್ತರಭಾರತದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಿದಲ್ಲಿ, ಅವರೂ ನಮ್ಮವರಷ್ಟೇ ದಿಗ್ಭ್ರಮಿತರಾಗಬಹುದು.

ರಾಗಾಲಾಪನೆ

ಪರೂರ್‌ರವರ ವಾದನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಅವರ ವಾದನದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ. ವರ್ಣವು ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗ, ಅಟತಾಳವೆಂದು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಬರೇ ವರ್ಣವನ್ನೇ ಎರಡು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬಾರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಬೇರೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಛಾಯೆಯೇನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ನಾಟರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯಿಂದ, ಶೈಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಲಾಪನೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವು ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ, ನಿೀೀೀ ಪ, ನಿ ನಿ ಸಾ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಾನು ಮಿಯಾನ್ ಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗದ ಹಾಗಿದೆಯಲ್ಲಾ ಎಂದು ಭ್ರಮಿತನಾಗಿದ್ದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಿಯಾನ್ ಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗವೂ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭ. ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೂ (ಪಕಡ್) ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು. ಸಾ ......ನಿೀೀಧ, ನಿನಿಸಾ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಅತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಸ ಗ ಮಾ, ಸ್ವರಗಳನ್ನೇ ಆಡಿಸುತ್ತಾ ಪ ನಿ ಸಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಓಡಾಡಿಸುತ್ತಾ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಷಟ್‌ಶ್ರುತಿ ಋಷಭವನ್ನು ಉಪಯೋಗಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯಮದ ಬಳಿ ಆಲಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಮಧ್ಯಮವನ್ನೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಜೋರಾಗಿ ಮೀಟಿ, ಶ್ರುತಿ ಭೇದ ಅಥವಾ ಗ್ರಹಭೇದ ಕ್ರಮದಿಂದ (Modal Shift) ಬೇರೆ ರಾಗವು ಕಾಣುವಂತೆ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಬಾರಿಸಿದರು. ಈ ಗ್ರಹಭೇದದಿಂದ ಕಾಣುವ ರಾಗವು, ಸ್ವಲ್ಪ ಉತ್ತರಾದಿ 'ಶುದ್ಧಸಾರಂಗ್' ರಾಗದಂತಿರುವುದು. ಶೈಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಮತ್ತು ಹೊಸ ವಾದನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಗೆ, ಇದು ಯಾವ ರಾಗವೆಂದೇ ಅರಿವಾಗದೆ, ಯಾವುದೋ ಇಂಪಾದ ಒಂದು ಹೊಸ ರಾಗವೆಂದು ಭ್ರಮಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಮಂದಿಗೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಾರಿಸುವವರೆಗೂ, ನಾಟ ರಾಗವು ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಅಲ್ಪ ಸಂದೇಹವೂ ಇದ್ದಿತು.

ಸ್ವರ ವಿಸ್ತಾರ

ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮವೂ ಹಾಗೆಯೇ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಅದನ್ನು ಬರೆದು ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ, ವಿ.ಜಿ. ಜೋಗ್, ಶ್ರೀಧರ್ ಪಾರ್ಸಿಕರ್ ಇವರುಗಳು ಬೋಲ್‌ತಾನ್‌ಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದವರಿಗೆ, ಇವರ ಸ್ವರ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮದ ಅನುಭವವು ಕಾಣುವುದು. ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಿಟೀಲುಕಾರರ ವಾದನದ ಶೈಲಿಯಂತೆಯೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಹರ್ಷಿತರಾದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಸ್ವರ ವಿನ್ಯಾಸ

ಕ್ರಮವು ಸರಸ್ವತಿ ಮನೋಹರಿ ಮತ್ತು ನಳಿನಕಾಂತಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಅನಂತರ ಇವರು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಆಲಾಪಿಸಿದ ರಾಗ, ಪಂತುವರಾಳಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ. ಈ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನೂ ನೂತನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದರು. ಇದು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಸೌಕರ್ಯವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ ರಾಗಕ್ಕೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ಪೂರಿಯಾ ಧನಾಶ್ರೀ ರಾಗಕ್ಕೂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿನಾ ಬೇರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಮಾಡಿ "ಅಪ್ಪ ರಾಮ ಭಕ್ತಿ" ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಾರಿಸಿದರು. ಮುಂದಿನದು ಸ್ವಲ್ಪ ಆಲಾಪನಾನಂತರ "ನಗು ಮೋಮು" ಕೃತಿ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ, ಭೀಮ್ ಪಲಾಸ್ ರಾಗವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸಿದರು. ವಸ್ತುತಃ ನಮ್ಮ ಅಭೇರಿ ರಾಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ಭೀಮ್ ಪಲಾಸ್ ರಾಗಕ್ಕೂ ಶೈಲಿಯ ವಿನಾ ಬೇರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ಹಿಂದೋಳದ ಆಲಾಪನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲಂತೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದೋಳಕ್ಕೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ಮಾಲ್‌ಕೌಂಸ್ ರಾಗಕ್ಕೂ ಶೈಲಿಯ ವಿನಾ ಬೇರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಲ್‌ಕೌಂಸ್ ರಾಗವನ್ನೇ ಆಲಾಪಿಸಿದರೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ, ಮಧ್ಯಮದ ಬಳಿ ಆಲಾಪಿಸುತ್ತಾ ಶ್ರುತಿಭೇದ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಉದಯರವಿಚಂದ್ರಿಕಾ ರಾಗವಾಗುವುದು. ಈ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳು ಪಡೆದರು. ಶ್ರುತಿಭೇದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರಾಗವು ಕಾಣುವುದು ನಮ್ಮ ಕಿವಿಯ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ರಾಗಗಳು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಅದು ಮೊದಲಿನ ರಾಗವೇ. ಹಿಂದೆ ತಂಬೂರಿ ಮಿಾಟುವವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಜೋರಾಗಿ ಮಿಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ಭ್ರಮೆಯು ಹಾರಿ ಹಿಂದಿನ ರಾಗವೇ ಕಾಣುವುದು.

ಹಿಂದೋಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ "ನೀರಜಾಕ್ಷಿ ಕಾಮಾಕ್ಷಿ" ಕೃತಿಯಾದ ನಂತರ, ಸಭಿಕರು ಕೆಲವರು "ಕರ್ಣಾಟಕ" ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಗವನ್ನು ಬಾರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದರ ಮೇಲೆ, ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಬಾರಿಸಿ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಬಹುಬಗಿಯಾಗಿ ಬಾರಿಸಿದರು. ಇದಾದನಂತರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಭೈರವಿಯ ಆಲಾಪನೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯುವಿರುವವರು ಬಾರಿಸಿದಮೇಲೆ ಹೇಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ಈ ಕಚೇಯು ಸರ್ವಜನಾದರಣೀಯ ವಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಈಗ ಇವರ ವಾದನವು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ.

ವಾದನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

ಪರೂರ್‌ರವರ ವಾದನಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇಸರಪಟ್ಟವರು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರ ವಾದವಿಷ್ಟೆ : "ಪರೂರ್‌ರವರ

ವಾದನದಲ್ಲಿ, ಶ್ರುತಿ, ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳಿವೆ. ಸಾಧನಬಲವೂ ಕಾಣುವುದು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಭಾವವಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಬಾರಿಸುವುದೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಥರಹಿತವೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೂ ಬಾರಿಸುವ ಕೃತಿಗೂ, ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ಎಷ್ಟೇ ಚತುರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ, ಕೃತಿಗಳು ಆಯಾ ರಾಗದ ಭಾವಪೂರಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಅದೇ ಭಾವವು ಬರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ರಸಭಂಗವಾಗುವುದು.'' ಇದು ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞರ ವಾದ.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ''ಪರೂರ್‌ರವರ ವಾದನದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ. ಶೈಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ, ಮಹಾಲಿಂಗಂರವರು ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಸರ್ಕಸ್ ಎಲ್ಲಾ ಇಂಪೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಜನ ತಲೆ ತೂಗುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಭಾವದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ, ಚಿತ್ತೂರ್ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು ಹಿಂದೋಳದಲ್ಲಿ ಗಮಧ್ನಿಸ – ಸನಿಧಮ – ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಅದೆಲ್ಲಾ ಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದೇ, ಅವರದೊಂದು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ, ಅದರಲ್ಲೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾವವಿದೆ ಮತ್ತು ಇಂಪಾಗಿದೆ'' ಇದೊಂದು ವಾದ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಪರೂರ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದಾಗಲೇ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲರು. ಅವರೊಡನೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವವರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಕೊಡುವರು. ಈಗ ಈ ಎರಡು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತುಲನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವ.

ವಿಮರ್ಶೆ

ಪರೂರ್‌ರವರು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದರೂ, ಭಾರತದ ನಾನಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಆಫ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಆಫ್ಘಾನಿಸ್ಥಾನ ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ, ಅವರಿಗೆ, ಸಂಕುಚಿತ ಮನೋಭಾವವಿಲ್ಲ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಗಳ, ಪರಸ್ಪರ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕಲಾಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವರು. ಪರೂರ್‌ರವರು, ಕರ್ಣಾಟಕ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಗಳೆಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಬಹು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇರುವ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ, ಸ್ವ । ಭಾತ್ಖಂಡೆಯವರೂ, ವಿಶ್ವಕವಿ ರವೀಂದ್ರರೂ, ಅನೇಕ ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ಉಸ್ತಾದರ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾಯಿತು. Leopald Stokowski ಯವರು, ತಮ್ಮ ಭೂಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಯನಂತರ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರ, ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಬರುವಾಗ, ಹೀಗಾಗುವುದು ಸಹಜವೇ.

ಪರೂರ್‌ರವರ ವಾದನವನ್ನು ಒಂದು ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ವಾದನವು ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವವರು ಮೊದಲು, ಪಿಟೀಲು ವಾದ್ಯವೇ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದು ಈ ನೂರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹೇಗೋ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬೀಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಕರ್ಣಾಟಕ ರಾಗಗಳೇ, ಬಾರಿಸುವ ಶೈಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗವೂ, ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ಲಕ್ಷಣವು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗ್ಗೆ ನೂರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಇಂದಿನ ನೀಲಾಂಬರಿ ರಾಗವು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯ ಜನ್ಯವಾಗಿ, ಅದರ ಛಾಯೆಯನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಿತು. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಈ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಕೀರವಾಣಿ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ, ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮ, ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ, ಚಕ್ರವಾಕ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾ ವೈದ್ಯನಾಥರು ಮಹಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಪೆರಿಯವೈತಿ, ಚಿನ್ನ ವೈತಿಗಳನ್ನು, ಚಕ್ರವಾಕರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿ ಸೋಲಿಸಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರುಗಳ ವಾದದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಅಂಶಗಳ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಅಷ್ಟೆ.

ಪರೂರ್‌ರವರ ಪದ್ಧತಿಯು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಮಿಶ್ರಿತವೆಂದು ಹೇಳುವವರಿಗಿಷ್ಟನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಒಂದೇ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಈಗ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದಿನವರೆಗೂ, ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಪರಸ್ಪರ ಸೌಹಾರ್ದವು ಇಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಈವತ್ತು ನಾವು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಿ ತಲೆತೂಗುವ, ಬೇಹಾಗ್, ಝುಂಝೂಟಿ, ದರ್ಬಾರ್, ಶಹನಾ, ಸುರುಟಿ, ಹಮೀರ್, ಹುಸೇನಿ, ಕಾಪಿ, ಕಮಾಚ್, ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳೆಲ್ಲವು ನಾವು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಪಡೆದವು. ಅವರೂ ಈಚೀಚೆಗೆ ನಮ್ಮಿಂದ ಹಂಸಧ್ವನಿ, ನಾರಾಯಣಿ, ಸಿಂಹೇಂದ್ರಮಧ್ಯಮ, ಜನರಂಜನಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವು ವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಲೆ. ಕಾಲಾನುಗುಣವಾಗಿ, ಉತ್ತಮವಾದ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವರ ವಾದನದಿಂದ ರಾಗಭಾವವು ಕೆಟ್ಟತೆಂದು ಹೇಳುವವರಿಗಿಷ್ಟೆ. ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಭಾವವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಸಂಗೀತಗಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ, ಪೂರಿಯ, ಸೋಹನಿ, ಮಾರುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಆರೋಹಣ ಅವರೋಹಣಗಳು. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳಿಗೂ ನಾವು ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ನೋಡಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿ, ಬೇರೆ ರೂಪವಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೇ ಮರೆತಿದ್ದೇವೆ. ಪರೂರ್‌ರವರ ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ, ನಮಗೆ ಇದರ ಅರಿವಾಗಿದೆ. ಪರೂರ್‌ರವರ ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದು ಈಗ ಕೈಬಿಟ್ಟಿರುವ ವಾದಿ-ಸಂವಾದಿ ಪದ್ಧತಿ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ವಾದದಷ್ಟೆ, ಕರ್ಣಾಟಕದ ಲಯ ಇವುಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣವೇ ಇವರ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವ। ಭಾತ್ಕಂಡೆಯವರ ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ : "In my opinion a happy fusion between the two great music systems of the country is most desirable, when it comes on, the Hindustani system will be considerably enriched. Hundreds of beautiful Ragas can be introduced here into our sysem by our leading living experts. The southern system again will have an opportunity of adopting our northern graces in the Vadi, Somvadi rules and thereby of enriching it's music much more interesting. All this however will be the province of Bhavi Sangeeth ...." ಬಾತ್ಕಂಡೆಯವರು ಹೇಳುವ ಭಾವೀ ಸಂಗೀತವೇ ಪರೂರ್‌ರವರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ, ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಲನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಭಾಗದಷ್ಟಾದರೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಾರಿಸಬೇಕು. ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರುವ ರಾಗಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶೈಲಿಯವೇ ಆದ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ, ಯದುಕುಲ ಕಾಂಭೋಜಿ, ಆಹಿರಿ, ನಾಟಕುರಂಜಿ, ನೀಲಾಂಬರಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗದಿಂದ ಬಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ನೋಡಬೇಕು. ಅಂತೂ ಪರೂರ್ ಸುಂದರಂ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿರುವರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ★ ★ ★ ★

ಜನಪ್ರಗತಿ, 1954

18. ಸಂಕೋಚ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಪಾಪಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಸರಸಿ, ಹಸನ್ಮುಖಿ ಗುರುರಾಜಪ್ಪ

ಮೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಹಿರಿಯ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರು ನಿಧನರಾದರು. ಎರಡು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳ ಮುಂಚೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಿಧನರಾದರು. ಇದರಿಂದ ಹಳೆಯ ಅಂದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಮತ್ತು ಈ ಪೀಳಿಗೆಗೂ ಇದ್ದ ಒಂದು ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದು ಹೋದಂತಾಯಿತು.

ಇವರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಚಿ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದ ಮಧುರಾ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯನವರು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕುಟುಂಬದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಉತ್ತಮ ಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮೇನಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದ ಇಬ್ಬರೂ ಪಕ್ಕಾ ಪಿಟೀಲು ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮದರಾಸಿನ ಕೆ.ಎಸ್. (ಪಾಪಾ) ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದವರು. ಟಿ. ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರು ರಾಜ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದರೆನ್ನಬಹುದು.

ಮುಖೇಡಿ ಸ್ವಭಾವ

"ಪಾಪಾ" ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸರ ನೆನಪು ಬರುತ್ತದೆ. ತಿರುಮಕೂಡ್ಲು ನರಸೀಪುರದ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಎಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರೆಂಬುದು ಅವರು ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದ ಸ್ವಲ್ಪಮಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಹಾಗೆ ಕೇಳಿದ್ದವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಮಿತವೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡ ಸಭೆ ಎಂದೊಡನೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ಕೈಯೇ ಓಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಾರಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾಪಾರವರೂ ಹಾಗೆಯೇ.

ಅವರ ಪಿಟೀಲು ವಾದನದ ಸುನಾದ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಡಲು ಅನೇಕರು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಹು ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಸಾಕು. ಪಾಪಾ ಅವರು ಏನೋ ನೆವ ಹೇಳಿ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಲವಂತಕ್ಕೆ ನುಡಿಸಬೇಕಾದಾಗ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಬರದೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ತೂಗಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು.

“ಎಂಥ ಜ್ಞಾನ, ಎಂಥ ಶುದ್ಧವಾದ ಕೈ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಪಾಪನಿಗೆ ದೇವರು ಧೈರ್ಯ ಕೊಡಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ; ಅದೇನಾದರೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಬೇಕಾಗಿತ್ತೋ ಏನೋ!” ಎಂದು ಒಮ್ಮೆ ಚೌಡಯ್ಯನವರು ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಪೇಚಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಪಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಈ ಅಧೈರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆ ಸಂದರ್ಭ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು 36-37 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಬೆಂಗಳೂರು ಗಾಯನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅರಿಯಕ್ಕುಡಿ ರಾಮಾನುಜಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರ ಸಂಗೀತ. ಪಾಪಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಪಿಟೀಲು ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಮೃದಂಗ. ಕಚೇರಿಯ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಪಿಟೀಲು ಮತ್ತು ಮೃದಂಗದವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿಳಿದರು. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊತ್ತಾದ ಮೇಲೆ ಸಮಾಚಾರ ಬಂತು - ದೇಹಾಲಸ್ಯದಿಂದ ಅವರು ಬರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು.

‘ಹಣ ಹಿಂತಿರುಗಿಸುವೆ’

ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆ ಪೀಕಲಾಟ, ದೊಡ್ಡ ಕಚೇರಿಯೊಂದು ಆಗದೆ ಹೋಯಿತಲ್ಲ ಎಂದು. ಯಾರೋ ಸಲಹೆ ಮಾಡಿದರು. ಪಾಪಾ ಇದಾರಲ್ಲ. ಅವರ ಪಿಟೀಲಿನದೆ ತನಿ ಕಚೇರಿ ಏಕೆ ಇಡಬಾರದು? ಅದೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಲಹೆಯೇ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ನಡೆದಿರುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ತನಿ ಕಚೇರಿಯ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದರು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಬೆಚ್ಚಿಬಿದ್ದರು. “ನಾನು ಎಂದೂ ತನಿಯಾಗಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿಲ್ಲ”ವೆಂದರು. ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಸ್ವಲ್ಪ ಒತ್ತಾಯಮಾಡಿದುದಕ್ಕೆ “ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಕ್ಷಮಿಸಿ. ನಿಮ್ಮ ಅಡ್ವಾನ್ಸು ಹಣ ವಾಪಸು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ರೈಲು ಚಾರ್ಜು ಮಾತ್ರ ಕೊಡಿ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಬೇಡ. ನಾನು ಹೇಗೋ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತೀನಿ ಒತ್ತಾಯಮಾಡಬೇಡಿ” ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರು.

ಈ ವಿಷಯವು ಹೇಗೋ ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದಿತು. ಅವರು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರನ್ನು ಕರೆದು ನಡೆದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೆಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಿಸಿಕೊಂಡು, ಪಾಪಾ ಅವರನ್ನು ತಮ್ಮ ಬಳಿಗೇ ಕಳುಹಿಸಲು ಹೇಳಿದರು.

ಬಳಿಗೆ ಬಂದ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರನ್ನು “ಏಕೆ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಏನಾದರೂ ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿದ್ದರೆ ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿ” ಎಂದು ಮೃದುವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು - ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ ಪಿಳ್ಳೆ.

“ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವೇನಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ತನಿಯಾಗಿ ನುಡಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸಿದರೆ ಹಾಡುವವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು. ತಪ್ಪುಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ತನಿಯಾಗಿ ನುಡಿಸಿದರೆ ಅವೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ” ಎಂದರು - ಪಾಪಾ.

ಭರವಸೆ

"ಇಷ್ಟೇ ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡವರ (ಗೋವಿಂದಸ್ವಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರು) ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತೀರಿ, ನಾನು ಕೇಳಿಲ್ಲವೇ? ಏನೂ ಹೆದರಬೇಡಿ ನಾನಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಹೇಳಿದ ರೀತಿ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಹೋಗುವುದು" ಎಂದು ಭರವಸೆಯಿತ್ತರು ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ ಪಿಳ್ಳೆ. ಅಂದಿನ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದವರನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಪಾರವರ ಕೈಯಿಂದ ಹೊರಟ ಸುನಾದ ರಾಗಗಳ ರಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಬಿಲಹರಿ ರಾಗದ "ನಾ ಜೀವಾಧಾರ', ಶಹನ ರಾಗದ "ಗಿರಿ ಪೈ" ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಆನಂದಭೈರವಿ ರಾಗದ "ಮರಿವೇರೆ" ಮುಂತಾದ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಇಂದೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು ಮುಗಿದರೆ ಸಾಕೆಂದು ಕಚೇರಿಯಾದೊಡನೆ ಊರಿಗೆ ಓಡಿದರಂತೆ.

ಆತಂಕದ ಧ್ವನಿ.

ಇದು ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ ಸ್ವಭಾವ. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ನೇರವಾಗಿ ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಅನುಭವವಾಗಿದ್ದ ವಿಷಯವದು. ಕೆಲವು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅವರೊಡನೆ ಕುಳಿತು ಮಾತನಾಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿದಾಗ ನಾನು ಏನು ಕೇಳಿದರೂ ಪಾಪಾರವರದು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಉತ್ತರ, "ನಾನು ಎಲ್ಲಾ ಬಿಟ್ಟು ದೂರವಾಗಿದ್ದೀನಿ. ನನಗೇನೂ ತಿಳಿಯದು." ಏನು ಹೇಳಿದರೆ ಏನು ಅಪಾಯವೋ ಎಂಬ ಆತಂಕದ ಧ್ವನಿಯಿದ್ದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಅವರ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವ, ಅಲ್ಲದೆ ಪರಂಪರೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಪಾಪಾರವರ ಈ ಅಧೈರ್ಯವು ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದ ವಿಷಯ. ಪಾಪಾ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರು "ಗರ್ಭಪುರಿ" ಅಂಕಿತವುಳ್ಳ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದ ಕರೂರು ದೇವುಡು, ಚಿನ್ನದೇವುಡು, ದಕ್ಷಿಣಾಮೂರ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಇವರುಗಳ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಪಿಟೀಲುವಾದ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಪುರುಷರೆಂದು ನೆನೆಯಲ್ಪಡುವ ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿ ಗೋವಿಂದಸಾಮಿಯವರ ಶಿಷ್ಯರು ಹಾಗೂ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಬಳಿ ಹಿಂದಿನ ಗುರುಕುಲ ವಾಸ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ 13 ವರುಷ ಕಾಲ ಇದ್ದು ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತವರು. ಗುರುಗಳ ನಿಧನಾನಂತರ ವೀಣಾಧನಂ ಅವರ ಬಳಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದವರವರು.

ಗುರು ಸ್ಮರಣೆ

ಪಾಪಾರವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಚೋದನೆಯೆಂದರೆ ಅವರ ಗುರುಗಳ ವಿಷಯ. ಅದನ್ನೆತ್ತಿದರೆ ಸಾಕು, ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭ. "ಅವರ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದಾಗಲೀ ಅದರ ಆಳವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ ನಾನು ಅಶಕ್ತನೆಂದು" ಪಲ್ಲವಿಯೆತ್ತಿ ಗೋವಿಂದಸಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ತಮ್ಮ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು

ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೀಣಾಧನಂರವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಿಗಿದ್ದ ಗೌರವಾದರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಪಾಪಾರವರಿಗೆ ಏನೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ತೃಪ್ತಿಯಿದ್ದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಗಂಟಲು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿತು.

"ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳು ಬಹು ಘನವಂತರು. ತುಂಬಿದ ಕೊಡ. ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗಾಗಲೀ, ಸಂಗೀತಗಾರರ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಏನೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದರೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಉಪಾಸನೆ. ಅದರ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗವನ್ನೂ ಚೊಕ್ಕವಾಗಿಡಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತೀವ್ರ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಧನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದು ಅವರ ಧ್ಯೇಯ. ಅದನ್ನೇ ನನಗೂ ಪದೇ ಪದೇ ಮನನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬಹು ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಅಸಾಧ್ಯ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಮಾಡುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು. ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಂಗೀತದ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು."

ಭಕ್ತಿ-ಗೌರವ

"ಒಂದು ದಿನ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ. ಇಬ್ಬರೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಗುರುಗಳು ದರ್ಬಾರ್ ರಾಗವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಮೋಘವಾದ ಆಲಾಪನೆ. ನನಗೂ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ಉಕ್ಕಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪಿಟೀಲನ್ನು ಕೆಳಗಡೆ ಇಟ್ಟರು. ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಾಬರಿಯೇ ಆಯಿತು. ಏನು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದೆನೋ ಎಂದು. ಗುರುಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ಹರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ "ಕಾಲಮು ಪೋನು ಮಾಟ ನಿಲುಚುನು" ಎಂದು ತ್ಯಾಗರಾಜರ "ಜಾಲಕಲ್ಲಲಾಡು ಕೊನ್ನ" ಕೀರ್ತನೆಯ ಒಂದು ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿಮಿಷ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದು "ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್ ಅವರು (ತಿರುಕ್ಕೋಡಿ ಕಾವಲ್) ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅವರ ಅಮೋಘವಾದ ದರ್ಬಾರ್ ರಾಗ ನನ್ನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಮೊರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಮುಂದೆ ನಾನು ನುಡಿಸತಕ್ಕದು ಏನಿದೆ?" ಎಂದು ನಿಟ್ಟುಸಿರುಬಿಟ್ಟರು. ಹೀಗೆ ಅವರಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಬಹುಭಕ್ತಿ-ಗೌರವ. ಅವರ ಕಲೆಯ ವಿಶೇಷಾಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಹೃದ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸುಖಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಧನಮ್ಮಾಳ್ ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ದೇವತೆಯನ್ನು ಕಂಡಂತೆ. ಧನಂರವರಿಗೂ ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಹುವಾತ್ಸಲ್ಯ. ಅವರ ನಿಧನಾನಂತರ ಧನಮ್ಮಾಳ್‌ರವರ ಬಳಿ ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾವ್ಯಾಸಂಗ ಮುಂದುವರೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ಪಾಪಾ.

71 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಈರೋಡಿನ ಬಳಿ ಕರೂರಿನಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವೆಲ್ಲಾ ಅವರ ತಂದೆ

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರಿಂದಲೇ. ಅನಂತರ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾತಿಗಳಾದ ಹಾಗೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರಾದ ಕರೂರ್ ಚಿನ್ನಸಾಮಯ್ಯನವರ ಬಳಿ ವಿದ್ಯಾವ್ಯಾಸಂಗವು ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾನಂತರ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಮದರಾಸಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ 'ಪಾಪ'ನ ಮುಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ಗೋವಿಂದಸಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಮಗನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ 13 ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಶಿಕ್ಷಣ ದೊರೆತು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದ ಒಬ್ಬ ಪಿಟೀಲು ಕಲೆಗಾರರೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡರು-ಪಾಪಾ. ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಬಿರುದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಂದುವು.

ತಿರುಕ್ಕೋಡಿಕಾವಲ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಗೋವಿಂದಸಾಮಿ ಪಿಳ್ಳೆಯವರ ನಂತರ ಈ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಭಾಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿದ ಪಿಟೀಲು ವಾದಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು-ದ್ವಾರಂ, ಚೌಡಯ್ಯ, ರಾಜಮಾಣಿಕಂ ಪಿಳ್ಳೆ ಮತ್ತು ಪಾಪಾ. ಇವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರದೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಶೇಷ. ಪಾಪಾರವರಲ್ಲಿ ದ್ವಾರಂರವರ ತನ್ಮಯತೆಯಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಚೌಡಯ್ಯನವರ ಠೀವಿ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರದು ಬಹು ಅಡಕವಾದ ಸಂಗೀತ. ಸುನಾದ, ಉಚಿತಧ್ವನಿ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತ ಲಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹದವರಿತು ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಮಾನು. ಸಾರವತ್ತಾದ ರಾಗ. ಕ್ಲುಪ್ತ ಪ್ರಮಾಣ. ಇದು ಪಾಪಾರವರ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣಗಳೆಂಬುದು ಕೇಳಿದ್ದವರೆಲ್ಲರ ಅನುಭವ.

ಪ್ರಭಾವ

"ಕಮಾನಿನ ಉಪಯೋಗ ನನ್ನ ಗುರುಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಯಥಾಶಕ್ತಿ ಗ್ರಹಿಸಿದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ರಾಗದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಧನಮ್ಮನವರ ಪ್ರಭಾವವು ಮುಖ್ಯ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು - ಪಾಪಾ. "ರಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕ್ಲುಪ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಅತಿಯಾಗಬಾರದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ರಾಗದ ಸಾರವೆಲ್ಲಾ ಅಡಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಧನಮ್ಮನವರ ಕ್ರಮ. ಅದೇ ನನಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿದೆ" ಎಂದಿದ್ದರು – ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಒಮ್ಮೆ. ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ. ಅವರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದವರಿಗೆ ಇದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ. ಸಾರವತ್ತಾದ ರಾಗದ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೊಗಸು ಮತ್ತು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು ಪದೇ ಪದೇ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಶುಚಿ, ರುಚಿ, ನೆಮ್ಮದಿ

ಮಾಯಾ ಮಾಳವ ಗೌಳ ರಾಗದ - ಮೇರುಸಮಾನ, ಬಿಲಹರಿಯ - ನಾ ಜೀವಾಧಾರ, ಶಹನಾರಾಗದ - ಗಿರಿಪೈ, ಆನಂದಭೈರವಿಯ - ಮರಿವೇರೆಗತಿ, ಕನ್ನಡ ರಾಗದ - ಭಜರೆಭಜ ಹೀಗೆ ಶಂಕರಾಭರಣ, ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ, ಭೈರವಿ, ಸುರುಟಿ, ಬೆಹಾಗ್ ಎಷ್ಟೋ ನೆನಪಿಗೆ

ಬರುತ್ತವೆ. ಅವರ ಚೊಕ್ಕ ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ಸ್ಫಟಿಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆಗುವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಶುಚಿ, ರುಚಿ ಮತ್ತು ನೆಮ್ಮದಿ ಇವು ಮೂರು ಪಾಪಾರವರ ಪಿಟೀಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವರ ಅಧೈರ್ಯ ಹಾಗೂ ಮುಖೇಡಿ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಹುದೇ. ಬಹುಶಃ ಅವರ ಜೀವನದ ಪೂರ್ವಭಾಗವೆಲ್ಲಾ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದುದೂ ಅನಂತರ ಬಹುಕಾಲ ದೊಡ್ಡ ಆಲದ ಮರದಂತಹ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಧಾರ್ಷ್ಟೀಕ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಕೊರತೆಯಾಯಿತೇನೋ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಪಾಪಾರವರ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಗೇನೂ ಚ್ಯುತಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ''ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅನುಭವ ಮುಖ್ಯ. ಸಾವಿರ ಜನರ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಿಂತ ಅನುಭವಿಸಿ ಆಹಾ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರ ಸುಖೋದ್ಗಾರಗಳೇ ನನಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವೆನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು'' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು - ಪಾಪ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ.

ಆಲದ ಮರ ಮತ್ತು ನೆರಳು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭವೂ ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರಿಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರದು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮನೆತನ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಿಟೀಲು ಕಲಾವಿದ ಮೈಸೂರು ಟಿ. ಚೌಡಯ್ಯ ನವರೂ ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರೂ ಅಕ್ಕ ತಂಗಿಯರ ಮಕ್ಕಳು. ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಚೌಡಯ್ಯ ಮತ್ತು ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಲಿಂಗಪ್ಪ, ಗಾಯಕ ಟಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಗಾಯಕಿಯರಾದ ಚಂದ್ರಮುಖಿ, ಶಾರದಾಂಬ, ನಾಗಮ್ಮ ಇವರೆಲ್ಲಾ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಇವರೆಲ್ಲಾ ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರ ಶಿಷ್ಯರು.

ಮೈಸೂರಿನ ಪಿಟೀಲು ತ್ರಯರು

ಚೌಡಯ್ಯನವರು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದನಂತರ ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರೂ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆಕಾರ ಇಬ್ಬರದೂ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ. ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರು ಒಂದು ಸುತ್ತು ಕಡಿಮೆ ಇರಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ. ಪಿಟೀಲಿನ ನಾದವು ಅಂತಹ ಘಾತವಿಲ್ಲ. ಮೃದು. ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಜ್ಯದ ಮತ್ತು ಹೊರಗಡೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಿಗೆಲ್ಲಾ (ಅಂದರೆ ಗಂಡಸರು) ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿ ಅವರ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಅಣ್ಣಂದಿರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ತನಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಚೌಡಯ್ಯ-ಗುರುರಾಜಪ್ಪ - ವೆಂಕಟರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿ ಈ ಪಿಟೀಲುತ್ರಯರು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅನೇಕರು ಈಗಲೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಪಕ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರು ತಿರುಚಿ ರೇಡಿಯೋ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗಿಯಾದರು. ಇವರ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಇವರ ಮೃದುವಾದ ಸುನಾದಯುತ ವಾದನವನ್ನು ಬಯಸಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇವರ ಪಿಟೀಲು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಸಮಯ ಸಾಲದೆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಆ ವಿಜೃಂಭಣೆ ನಿಂತಮೇಲೆ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೇ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. ಪುನಃ ಆಕಾಶವಾಣಿಗೆ ಸೇರಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಸಲ ಏನೋ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಂತೆ ತೋರಿತು. ಹಿಂದಿನ ಕಚೇರಿಯ ಭರಾಟೆ ಒದಗಿಬರಲಿಲ್ಲ.

ಸದಾ ಹಸನ್ಮುಖಿ

ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಚೌಡಯ್ಯನವರು, ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ ತುಂಗ ಕೃತಿಯಂತೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದರು. ಮಿಕ್ಕವರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದರೂ ಅವರ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಆಗಿಹೋಯಿತು. ಅದರ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮ ಗುರುರಾಜಪ್ಪನವರಿಗೂ ಇದ್ದಂತೆ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವರದು ಯಾವತ್ತೂ ಹಸನ್ಮುಖ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸರಸ, ಇಂದು ಬದಲಾದ ಕಾಲಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರಿಗೆ ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿದರೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೋಪಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾರಾರೋ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತಹ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ಅನಾಮಧೇಯರೂ ಸರ್ಕಾರ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಂದ ಸಹಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ - ಗುರುರಾಜಪ್ಪ. ತುಂಬು ಸಂಸಾರಿಯಾದರೂ ಹೇಗೋ ತೂಗಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ನಿವೃತ್ತರಾದ ಮೇಲೂ ಸಹ. ನಿಧನರಾದಾಗ ಅವರಿಗೆ 67 ವಯಸ್ಸೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ನೋಡಿದವರಿಗೆ ನಂಬುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಗುಂಡುಗುಂಡಾದ ಗೌರವವರ್ಣದ ಆಕಾರ. ಒಂದಾದರೂ ನೆರೆತ ಕೂದಲಿಲ್ಲ. ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಕಷ್ಟನೋವಿದ್ದರೂ ಹಸನ್ಮುಖದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೋದರು - ಗುರುರಾಜಪ್ಪ. ★

ಸುಧಾ, 1972

19. ಸಾವಿನಲ್ಲೂ 'ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ'

ಗುರುವಾರ 7ನೆಯ ಆಗಸ್ಟ್ ಸಂಜೆ ನಿಧನರಾದ ವಿ.ಎಸ್. ರಾವ್ ಅಥವಾ ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣರಾಯರಿಗೆ ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ ಎಂಬ ಅಭಿದಾನವಿತ್ತು. ಅವರನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ

ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ. ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿ.ಎಸ್. ರಾವ್ ಎಂಬುದು ಈಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ಹೆಸರು.

ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ ಎಂಬ ಅಭಿದಾನ ಒಂದು ಬಿರುದೂ ಹೌದು. ಅದು ಗದ್ವಾಲ್ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದುದು–ರಾಯರು ತೀರ ಚಿಕ್ಕವರಿದ್ದಾಗ. ರಾಯರಿಗೆ ಅರಮನೆಗಳೇನೂ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಅವರ ಪೂರ್ವಿಕರೆಲ್ಲಾ ಅರಮನೆಯ ಆದರ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದವರು. ಅರಮನೆಯ ಅಂಬ್ರೆಲಾ ಅಥವಾ ಶ್ವೇತಛತ್ರದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು. ಅವರುಗಳಿಗೆ ಆ ನೆರಳಿನ ಆಚೆಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಪಂಚ ಅದರ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೇ ಮುಂತಾದುವು ತಿಳಿದಿರಬಹುದೇನೋ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಅದು ಅವರುಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮನಸ್ಸು ದೇಹ ಎಲ್ಲಾ ಅರಮನೆಗೆ ಮುಡುಪಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಅವರ ನಾಡಿಗಳೂ ಅರಮನೆ ಎಂದೇ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದುವೇನೋ. ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ರಾಜಭಕ್ತಿ ತುಂಬಿತ್ತು. ವಿ.ಎಸ್. ರಾಯರೂ ಅಷ್ಟೇ. ಅರಮನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭಕ್ತಿ. ಮೈಸೂರಿನ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರ ಅಭಿಮಾನ.

ಆ ಮೈಸೂರಿನದೇ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ಆ ನಗರದ, ರಾಜ್ಯದ ವಾತಾವರಣ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಆ ಸಭ್ಯತೆಯ ಚಿತ್ರವು ನಮಗೆ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಗಳ ಆಶಯ ದೃಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದುದು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ. ಸುಂದರವಾಗಿ ಚೊಕ್ಕಟವಾಗಿದ್ದ ನಗರ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪಾರ್ಕ್‌ಗಳು. ಮಲ್ಲಿಗೆ, ಬುತ್ತಿಚಿಗುರೆಲೆ, ಸುಗಂಧ, ಸೆಟ್ ದೋಸೆ... ಇತ್ಯಾದಿ. ಎಂತಹ ಬಡವನಾದರೂ ಅದನ್ನು ಮೀರಿನಿಂತ ರಸಿಕತೆ. ಇಂತಹವರಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದ ನಗರವದು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಕವಿತೆಯ ಮೈಸೂರು.

ರಾಯರು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಮೈಸೂರಿನ ಅಂತಹ ಯುಗದ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ, 64 ವರುಷದ ಹಿಂದೆ. ಸದಾ ಸಂಗೀತವು ಮೊಳಗುತ್ತಿದ್ದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ. ''ವೀಣೆಯ ಅರಸ'' ನೆಂದು ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದ ತಾತನವರ ಮುದ್ದು ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಪ್ರಾಡಿಜಿ (ಬಾಲ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ) ರಾವ್. ತಾತ ಶೇಷಣ್ಣನವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಾನ್ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ರಸಿಕರೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚು. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸೋತವರಿಂದ ಮುದ್ದು. ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಗೌರವ. ಆದರೆ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಆ ಭಯವೆಲ್ಲಾ ಅರಮನೆಯ ಬಗೆಗೆ.

ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕೃಪೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಪುಟ್ಟಶಾಮಿಗೆ (ಮನೆಯವರು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಸರು) ಪ್ರಾಡಿಜಿಗೆ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಸನ್ಮಾನ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಎಲ್ಲಾ ದೊರೆತವು. ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅನೇಕ ಅಮೂಲ್ಯ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ತಾತನವರಿಂದ ಲಭ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರ ನಿಧನಾನಂತರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತಾತ (ವೀಣೆ ಭಾಕ್ಷಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನರು) ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರಿಂದ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ ಸಂಗೀತದ ಸರಕಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಪಳಗಿದ್ದರು.

ಪ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಶಾಮಿಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಿತ್ತು. ಸರ್ಜ್ ಸೂಟು, ಯುವರಾಜರು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಂತಹ ಓರೆ ಪೇಟ. ಹಣೆಗೆ ಸಣ್ಣ ಕುಂಕುಮದ ಬೊಟ್ಟು. ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಠೀವಿ. ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯ. ಅರಮನೆಗೆ ಸಮೀಪದ ಯಾರೋ ಅರಸು ಮಕ್ಕಳು ಇರಬಹುದೇನೋ ಅನ್ನಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವೀಣಾವಾದನ ಎರಡೂ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ರಾಯರದು.

ವೆಂಕಟನಾರಾಯಣರಾಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದುರಂತ ಘಟ್ಟಗಳೆಂದರೆ – (1) ತಾತ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಮರಣ. (2) ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರ ಮರಣ. ತಾತ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಅಮೂಲ್ಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು ಸಂಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿದರು. ಮಹಾರಾಜರು ಅಷ್ಟೇ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟು, ಉದಾರ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು. ಮುಂದೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತಾತ ಮೊದಲನೆಯ ದುಃಖವನ್ನು ಮರೆಸಿದರು. ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರು ಎರಡನೆಯ ದುಃಖವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿವಾರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ರಾಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಎರಡರ ನೋವು ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ರಾಯರಿಗೆ ಮೈಸೂರು, ಅರಮನೆಗಳಂತೆಯೇ ಅವರ ಮನೆತನದ ಹಿರಿಮೆಯ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರ ಅಭಿಮಾನ. ಮನೆತನದ ಹಿರಿಮೆಯ ಭಾರದಿಂದ ಜಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದರೋ ಎನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇತ್ತು. ಕಷ್ಟಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸರಸ್ವತಿಯ ಬಳುವಳಿಯಾದ ಪುಸ್ತಕ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿ, ಚಿತ್ರಪಟ, ವಾದ್ಯ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಕುಲಧನದಂತೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ ಇತಿಹಾಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅಮೂಲ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಮನೆತನದ ಹಿರಿಮೆಯ ಅರಿವು ಅವರ ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ತೀವ್ರ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಕೆಚ್ಚು ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು.

ಇಂತಹ ಪ್ರಾಡಿಜಿಗೆ ಆತನಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುಗುಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಾನ್ಯತೆ ಏಕೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನ್ನಂತಹವರನೇಕರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಕಾರಣ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಗುರಿಯಾದವರಲ್ಲಿ ರಾಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮೈಸೂರಿನ ಅವರ ಅನೇಕ ಸಹಬಾಂಧವರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಅರಮನೆ, ಕಲೆಗೆ ಉತ್ತೇಜನವಿತ್ತಿತು. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿತು. ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ಸ್ಥಾನವು ಅವರನ್ನು ಮೆರೆಸಿದಂತೆಯೇ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಂಗಾರದ ಪಂಜರವಾಯಿತು. ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಂದ ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಕೆಚ್ಚು, ಉತ್ಸಾಹಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಲೂ ದೂರವಿದ್ದವರವರು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅರಮನೆಯ ಬಲವಾದ ಆಸರೆ ತಪ್ಪಿದ ಮೇಲೆ, ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಜೀವನ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಯರು ಬಹು ಕಷ್ಟ ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಂತಹ ಕಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆಂಬುದು ಅವರ

ಆತ್ಮೀಯರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ವಿಷಯ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಬಿಡಲಿಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಜೀವ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವೆಂದರೆ ಹೊಸ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲು ಆಗಲಾರದಷ್ಟು ಇಳಿವಯಸ್ಸಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ತಾತನವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಜೀವನ ಸ್ವಲ್ಪ ಸುಗಮವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಭಾಗವಾದರು. ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿ ಮಾನ್ಯತೆ, ಬಿರುದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ವಯಸ್ಸಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೌಮ್ಯವಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಬಗೆಗೆ ಅಸಡ್ಡೆ, ಅವಹೇಳನ ಸಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಜೀವ ನಂದಿಹೋದುದು ದಾರುಣ ಸನ್ನಿವೇಶ. ರಾಯರು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ವಾಹನಕ್ಕೆ ಇನ್ನಾವುದೋ ವಾಹನ ಡಿಕ್ಕಿ ಹೊಡೆದು ಒಡಿಹೋಯಿತು. ಸ್ಮೃತಿ ತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದ ರಾಯರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ. ಮಿದುಳಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗ ನಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಮೂಲ ಜೀವಂತವಾಗಿತ್ತು. ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸಾಗಿಸಿದಾಗಲೂ ಸ್ವರ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಅಸುನೀಗಿದರು. ಅರವತ್ತು ವರುಷದ ಹಿಂದೆ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಸ್ವರಮೂರ್ತಿ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗದೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆಯಿತೆನ್ನುವಂತಿತ್ತು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1980

20. ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ವೀಣೆಯ ನಂಟು
ವೈಣಿಕ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು

ಇದೇ ಜನವರಿ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ 13ನೆಯ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ವೈಣಿಕ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಭಾವದವರಲ್ಲ. ಮಿತಭಾಷಿ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕವಿರುವವರ ವಿನಾ ಇತರ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ರಾಯರ ಪರಿಚಯ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರಲಾರದು. ಹೆಸರು ಕೇಳಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಹತ್ತು ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ವೆಂಕಟುಸುಬ್ಬರಾಯರನ್ನು ಇಂತಹವರೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾರರು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ರಾಜ್ಯದ ಇತರ ಅನೇಕ ವೈಣಿಕರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಚೇರಿಯ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಕಡಿಮೆ.

ಆದರೂ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಒಳ್ಳೆಯ ವೈಣಿಕರು. ವೈಣಿಕ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಅವರ ಮುತ್ತಜ್ಜ ದೊಡ್ಡ ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದ ವೈಣಿಕರಾಗಿದ್ದವರು. ಅದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ನವಾಬರ ಜನಾನಾದವರಿಗೆ ವೀಣೆಯ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದವರು. ತಾತನವರಾದ ಚಿಕ್ಕಸುಬ್ಬರಾಯರೂ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದ ವೈಣಿಕರು. ವೀಣೆಯನ್ನು ನೆಟ್ಟಗೆ

ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಂದೆ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರೂ ವೈಣಿಕರೇ. ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನವರು ವೈಣಿಕ ಪ್ರವೀಣ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರು ..... ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವೀಣೆಯ ರವ ಮೊಳಗುತ್ತಿದ್ದ ಕುಟುಂಬದವರು - ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೂ ವೀಣೆಗೂ ನಂಟು ಬೆಳೆದುಬಂದುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಬಾಲವೈಣಿಕರ ಹೆಸರು ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರೂ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಒಂದೇ ವಯಸ್ಸಿನವರು ತೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಟ್ಟೆಬರೆ ಒಂದೇ ರೀತಿ. ನಿಕ್ಕರ್, ಕ್ಲೋಸ್ ಕಾಲರ್ ಕೋಟು, ಫರ್‌ಕ್ಯಾಪ್ .... ಹೀಗೆ. ಇಬ್ಬರ ವೀಣಾವಾದನ ಶೈಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದೇ ರೀತಿ. ಇನ್ನೂ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ವೀಣೆ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುರುಗಳ ಶಿಷ್ಯರು. ಆದರೆ ಒಂದೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು. ಅವರ ತಂದೆ ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು - ದೊರೆಸ್ವಾಮಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರಿಂದ ತರಪೇತಾದವರು.

ಈ ಸರಿ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಉತ್ಸಾಹ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಂತೆ ಒಂದು ಸಮ್ಮೇಳನವು ನಂಜನಗೂಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಹುಡುಗರ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳೂ ಏರ್ಪಾಡಾದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರದೂ ಒಂದು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಸಿಕರು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖಾರಿರಾಗದ ಕೃತಿಯ ನಂತರ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ''ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್'' ಎಂಬ ಕೂಗೂ ಕೇಳಿಬಂದಿತು. ''ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ನಗು ಬರುವಂತಾಯಿತು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಆ ಘಟನೆಯನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಪದವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೆವು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಚೇರಿ

ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗಾಗ ಮನೆಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸಲು ಹೇಳಿ ಆಯಾ ರಾಗಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತೋರಿಸಿ ರಾಯರ ಜ್ಞಾನಾಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಬಹು ಸಹಾಯಕರಾದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರ ಬಗೆಗೆ ಭಾಗವತರ ಮಮತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿತ್ತು. ಆಗ ಮಹಾರಾಜರ ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ಅಷ್ಟೋತ್ತರ ಶತ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಭಾಗವತರು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ರಾಗ ಹಂದರ ರಚಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒದಗಿಸಿದವರು ದೇವೋತ್ತಮ ಜೋಯಿಸರು. ಅವರು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರ

ತಾತನವರು. ಭಾಗವತರು ಈ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬಾಲಕ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರ ಕೈಲಿ ಹಾಡಿಸಿ, ನುಡಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಮಹಾರಾಜರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ ಬಹುಮಾನ ಎಲ್ಲವೂ ದೊರೆತವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯಲೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನ ಟ್ರಿನಿಟಿ ಕಾಲೇಜಿನ ಉನ್ನತ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಭಾವ

ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರ ಮೈಸೂರಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವಿಶೇಷ ಘಟನೆಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಬಹು ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದುವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲು ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಅನಂತರ ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹೊರಗಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಫೈಯ್ಯಾಜ್ ಖಾನ್, ಹಾಫಿಸ್ ಖಾನ್, ಬರಕತುಲ್ಲಾ ಖಾನ್ ಮುಂತಾದವರ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವ ಸುಯೋಗ ದೊರಕಿತು. "ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂಖಾನರ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಬಹು ಕುತೂಹಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಕನ್ನಡ ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಾಯರು - ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವರ ವೀಣಾವಾದನಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿದವರು - ಕಾರೈಕ್ಕುಡಿ ಸೋದರರು. ಅವರ ವಾದನದಂದ ಮುಗ್ಧನಾಗಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ ಅಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿದ್ದಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ "ಒಮ್ಮೆ ವೀಣೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನನ್ನನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಾ ಅಟ್ಟತಾಳದ ವರ್ಣವನ್ನು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬಲ್ಲೆಯೋ ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ನಾನು ಓಹೋ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಕೊಡಿ" ಎಂದೆ. ಸರಿ ಮೂರು ದಿವಸ ವಾಯಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳಕೂಡದು ಎಂದು ಮಾತು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಮನೆಗೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಚಿಂತೆ...... ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು. ಇಂದು ಇದನ್ನು ಅನೇಕರು ಮಾಡಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ 50 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಇಂತಹವು ಬಹು ರಹಸ್ಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ನಾನು ರಾತ್ರಿ ಯೋಚಿಸಿದೆ, ಪರಿಹಾರ ಹೊಳೆಯಿತು. ವರ್ಣವನ್ನು ಆದಿತಾಳ ಮಿಶ್ರ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆ. ಇನ್ನೇನಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದೆಂದು ಮೂರು ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆ. ಮಾರನೆಯದಿನ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಸಿದ್ಧ ಎಂದೆ. ಹಾಡು ಎಂದರು, ಹಾಡಿದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿ ಅನಂತರ ಬಹು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು.

1944ರಲ್ಲಿ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಂತರ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣದಾದರು. ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಘಟನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಮದರಾಸು ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಯರಿಗೆ ವೀಣೆ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಲು

ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಿತು. ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿಬಂದರು. ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂತೋಷದ ಬದಲು ಕಾದಿತ್ತು ವಿಪತ್ತು. ``ಲಿಖಿತ ಅಪ್ಪಣೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿದಿರಿ ನಿಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಏಕೆ ಶಿಸ್ತಿನ ಕ್ರಮ ನಡೆಸಬಾರದು'' ಎಂಬ ನೋಟೀಸು. ಆಕಾಶವಾಣಿ ಡೈರೆಕ್ಟರರಿಂದ.

ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬರಾಯರು ವೀಣೆಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೈ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ವೀಣೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮಿತಭಾಷಿಯಾದರೂ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನಾಪೂರಿತ ದೃಷ್ಟಿ. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೂ ಹಳೆಯದನ್ನೇ ನೆನೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತಲ್ಲ ಎಂದು ಹಲುಬುವವರಲ್ಲ. ಅದರ ಮೌಲ್ಯ, ನಾಲ್ಕಾರು ಕಾಲ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಗುಣಗಳೇ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಅರಿತವರು. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಜ್ಜನ ಎಂಬ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1983

21. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅನುಸರಿಸಿದವರು

ಅದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವೆನ್ನಬೇಕು. ಒಂದು ವಾರದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ತಾಳವಾದ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಇಬ್ಬರು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮರೆಯಾದರು. ಮೊದಲು ಎಂ.ಎಲ್. ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ. ಅವರ ಹಿಂದೆಯೇ ಐದಾರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಕೆ.ಎಸ್. ಮಂಜುನಾಥ್.ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಿಡಲಿಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವಂತಿತ್ತು.

ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರು ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾದ್ಯ – ಮೃದಂಗ. ಕಚೇರಿಯ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ. ಇತರ ಘಟ, ಖಂಜರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅನುಸರಿಸುವುದು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಈ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಅನುಸರಿಸುವುದು.

ಸಾಮ್ಯ – ಅಂತರ

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರದೂ ಸಾಮ್ಯ. ಇತರ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂದರೆ ಅವರವರ ವಾದ್ಯಗಳ ನಾದಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ಯ, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಭಾ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಉಚಿತವಾದ ನಡೆವಳಿಕೆ. ತಾವು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಿಷ್ಠೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂತರ. ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರು ಬಹು ಸಾಧು. ನಾಲ್ಕು ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದರೆ ಅವರ ಇರವೇ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮಂಜುನಾಥ್‌ರವರು ಇದ್ದ ಕಡೆ ಅವರ ಮೃದು ದನಿ ಕೇಳಿಬರುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಕಿರು ಕತೆಗಳೂ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅವರ ಮಾತುಗಳು ಮಂಜುರವರ ವಾದ್ಯವಾದನದಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರು ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದುದು ಸಂಗೀತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆ, ತಬಲಾಗಳ ನಾದ ಮೊಳಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಣ್ಣ ನಂಜುಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ. ಮುಂದೆ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ವೈದ್ಯನಾಥ್ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲಕ್ಕಾಡು ಮಣಿ ಅಯ್ಯರ್‌ರವರಿಂದ ಮೃದಂಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಗುರುಕುಲವಾಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ.

ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಮೃದಂಗ ವಾದನವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಸರಸ್ವತಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರೂ ಪಾಲುಗೊಂಡು ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ತರುಣನ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾರಂಭ. ಪ್ರಾಯಶಃ ರಾಜ್ಯದ ಹಾಗೂ ಕಣಿವೆ ಕೆಳಗಿನ ಖ್ಯಾತ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆಲ್ಲಾ ಮೃದಂಗ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿದ್ದರು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ.

ಹೃದಯವಂತ

ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊನ್ನಪ್ಪ ಭಾಗವತರ ಗಾಯನ. ಭುವನೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಪಿಟೀಲು ಮತ್ತು ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರ ಮೃದಂಗ. ಈ ಸೆಟ್ ಬಹು ಜನಾದರಣೀಯವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ವಿಜೃಂಭಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಚೌಡಯ್ಯನವರ ಅನೇಕ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಒಳಗೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರು ಮೃದಂಗ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿದ್ದಾರೆ– ಅದೂ ಚೌಡಯ್ಯನವರ ಆಹ್ವಾನ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಆಜ್ಞೆಯಿಂದ. ಅವರ ಸಹ ವಾದನದ ಬಗೆಗೆ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನಾದಸೌಖ್ಯ. ನಿರ್ಣಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅನುಸರಣೆ. ಯಾವುದೂ ಅತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಹ ಕೈಗುಣ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಒಬ್ಬ ಸಂಭಾವಿತ. ಸಜ್ಜನ ಎಂದು ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದರವರು. ಧನದ ದಾಹವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಲ ಆದರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಥ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರತಿಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಂದು ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಹೃದಯಿ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವದು. ಕಲಾತ್ಮಕ ಜೀವನ ಅನೇಕ ಬಿರುದು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನೂ ತಂದಿದ್ದಿತು. ಕ್ಷೇತ್ರವು ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಅಂತಯೇ ಹೃದಯವಂತ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಮಧ್ಯೆ

ಕೆ.ಎಸ್. ಮಂಜುನಾಥನ್ ಅವರು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಹುಟ್ಟಿಬೆಳೆದುದು ತಾಳವಾದ್ಯಗಳ ಅಂದರೆ ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆಗಳರವರ ಮಧ್ಯೆ. ಆದರೆ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಘಟ. ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಕೈ ಆಡಿಸಿದ್ದು ಮೃದಂಗದ ಮೇಲೆ. ಮಲೆನಾಡಿನ

ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕಡೂರು ಶೇಷಗಿರಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಮಗ ಮಂಜುನಾಥ ಮದ್ದಳೆಯಿಂದ ಮೃದಂಗದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿ ಪಾಲಘಾಟ್ ಅಯ್ಯರುಗಳ ಬಳಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದು, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ವಕೀಲ್ ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಬಳಿ ವಾದನ ತಂತ್ರವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಈ ಬಲದಿಂದ ಘಟವಾದ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಂತ ಮೆಹನತ್ತಿನಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡರು. 'ಮಾಣಿ' ಘಟವಾದನದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಮಂಜುನಾಥರ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಲೇಖನ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಮಂಜುವಿನ ಘಟವಾದನ ಚಳಕ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಿಚಿತವಾದರೂ ಕಚೇರಿ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯವೇ ಆಯಿತು. ಇದನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು – ಖ್ಯಾತ ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾಂಸ ಮೈಸೂರು ಚೌಡಯ್ಯನವರು. ಅವರಿಗೆ ಮಂಜು ಅಂದರೆ ಏನೋ ಮಮತೆ. ಆತನ ನಮ್ರತೆಯೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು – ಈ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮತ್ತು ಕೋಪಮಿಶ್ರಿತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಅಂಜುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಜುವಿನ ಘಟ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಚೌಡಯ್ಯನವರೇ ನೇರವಾಗಿ ಮುತುವರ್ಜಿ ವಹಿಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಘಟ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ನುಡಿಸಿ, ಮಂಜುನಾಥ್ ಮಂಜುನಾಥನ್ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಚೌಡಯ್ಯನವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಭಕ್ತಿ ಮಂಜುನಾಥರಿಗೆ.

ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯದವರಿಗೆ ಘನತೆ

ಮಂಜುನಾಥರ ವಾದನದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ – ಮೊದಲು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಎರಡನೆಯದು ಅವರ ವಾದ್ಯದ ನಾದ. ಅದರ ಹೊಳಪು, ಶ್ರವ್ಯತೆ ಯಾವುದೂ ಅತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಉಚಿತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತಹ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ. ಈ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವರು ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರು. ಇನ್ನು ವೃತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಪರೋಕ್ಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಅವರ ಪ್ರಭಾವ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಸಂಭಾವನೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು – ಪ್ರಧಾನ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ. ಕಚೇರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಆತನು ಸಿಂಹಪಾಲನ್ನು ಸ್ವಂತಕ್ಕಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚೂರುಪಾರು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರಿಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲ ವಿಷಯವೇ. ಆದರೆ ಮಂಜುನಾಥ್ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ಸಂಭಾವನೆ ನಿಗದಿ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಚೌಡಯ್ಯನವರೂ ದಾರಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಾರರಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭಾವನೆ ದೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು.

ಮಂಜುನಾಥ್ ಅನೇಕ ಪದವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಸರಸಿ. ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಾರ. ಅವರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೇಳತೊಡಗಿದರೆ ಆ ಕತೆಗಳು ಅವರ ವಾದನದಷ್ಟೇ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಅವರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಸಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯ ವಿಚಿತ್ರವೆನಿಸಿತು. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೋದ

ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವೀರಭದ್ರಯ್ಯನವರನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಯಿತು. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮರಳದೇ ಅಸುನೀಗಿದರು. ಮಂಜುನಾಥ್ ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಿದವರು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಏಳಲಿಲ್ಲ. ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಧನರಾದರು. ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1989

22. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನಿತ್ತ ಗಾಯಕಕವಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಿಂದ ದೆಹಲಿಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಹೊಸದಿಲ್ಲಿ ತಲಪುವ ಮುನ್ನ ರೈಲು ನಿಲ್ಲುವ ಕಡೆಯ ಸ್ಟೇಷನ್ನಿನ ಹೆಸರು – ಹಜರತ್ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್. ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಹುಮಾಯೂನನ ಭವ್ಯವಾದ ಗೋರಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ಟೇಷನ್ನಿಗೆ ಆ ಹೆಸರು ಬರಲು ಕಾರಣನಾದ ಸಾಧು ನಿಜಾಮುದ್ದೀನನ ಗೋರಿ ಹುಮಾಯೂನನ ಗೋರಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದಕ್ಕಿದೆ. ಆ ಸಾಧುವಿನ ಗೋರಿಯದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಮಥುರಾ ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಸಣ್ಣ ಗೊಂದಿ, ಗಲ್ಲಿಗಳನ್ನು ಹಾದು ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು.

ಆದರೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಅದರದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಪಂಚ. ತಂಪಾದ ಮರದ ನೆಳಲು, ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾನೊಂದು ಯುಗದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ರಾಜಮನೆತನದವರ, ಅಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರುಷರಗೋರಿಗಳೂ ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಮೃತಶಿಲೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನರ ಗೋರಿ. ಅದರ ಮುಂದುಗಡೆ ಮೊಘಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮಹಮ್ಮದ್ ಷಾರಂಗೀಲೆಯ ಗೋರಿ. ಅದರಿಂದಾಚೆಗೆ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡ. ಅದರ ಮಧ್ಯೆ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಅವರ ಗೋರಿ.

ಇಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ನಿದ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಇತಿಹಾಸಪುರುಷರಲ್ಲಿ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಔಲಿಯಾ ಮತ್ತು ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಅವರಿಬ್ಬರದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಜೋಡಿ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಹು ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೆಹಲಿಯ ಆರು ಸುಲ್ತಾನ್ ಷಾಹಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನೂ ವಹಿಸಿದ್ದವರು. ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಔಲಿಯಾ ಗುರು; ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಶಿಷ್ಯ. ಅದು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಯುಗವೆನ್ನಬಹುದು. ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕಸಿಮಾಡಿ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸಕಳೆ ಕೊಟ್ಟವನೆಂದು ಮಾನಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಬೆಂಬಲ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್. ಈ ಸಂಗೀತದ ತೀವ್ರ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಆಗಿನ ಇಬ್ಬರು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೂ ಗುರುಯಾಗಿದ್ದ – ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಅದೇ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾದ – ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು.

ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಕವಿಯೇ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಜ್ಞನೇ? ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆತನು ಸಮವಾಗಿ ಮಾನಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯವೇ. ಆದರೆ ಆತನು ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕನೂ ಹೌದು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವನದು. ಈ ಕಾವ್ಯಗಾಯನವೇ ಸಾಧುವಾದ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್‌ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳವರೆಗೂ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ಮರ್ಯಾದೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನೂ ಖುಸ್ರುವಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟುದು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನಾಗಲಿ ಹೊಸ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನಾಗಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಆತನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೇ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಕಾಣಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಆಗಿದೆ. ಉಂಟು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಂದರದಾಸರನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ.

ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಹುಟ್ಟಿದುದು – 1253ರಲ್ಲಿ. ಈಗಿನ ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶದ ಮೋಮೀನ್ ಪುರ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ. ಆತನ ಪೂರಾ ಹೆಸರು ಅಬುಲ್ ಹಸನ್ ಯಾಮಿನುದ್ದೀನ್ ಖುಸ್ರು. ತಂದೆ ಅಮೀರ್ ಸೈಫುದ್ದೀನ್ ಮಹಮದ್. ಮೂಲತಃ ಮಧ್ಯ ಏಷ್ಯದಿಂದ ಬಂದವನು; ತುರ್ಕರ ಹಜಾರಾ ಬುಡಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದವನು. ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನ್ ಆಲ್ತಮಷನ ಆಸ್ಥಾನದ ಅಧಿಕಾರಿ. ಆದುದರಿಂದ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಅರಮನೆಯ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ, ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿ, ಪಂಡಿತರ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆದವನೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ 71 ವರುಷದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಆರು ಸುಲ್ತಾನರ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡವನವನು. ಅವರ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಗಳಿಸಿದವನು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಅವನ ಗುರು. ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಯಾವ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಮಾಡನು. ಅವನ ಸಮಯವೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ, ಬಡವರಿಗೆ ಮೀಸಲು. ತನ್ನ ಭೇಟಿಗೆ ಬಂದ ಸುಲ್ತಾನನೊಬ್ಬನನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿದಂತಹವನು. ವಿರಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದನೆನ್ನಬಹುದು.

ಈ ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಿಬ್ಬರ ಜೀವನಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯನ್ನು ಆಳಿದ ಸುಲ್ತಾನರು - (1) ಘಯಾಸುದ್ದೀನ್ ಬಲ್ಬನ್, (2) ಕೈಕೋಬಾದ್, (3) ಜಲಾಲುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿ (4) ಅಲ್ಲಾಉದ್ದೀನ್, (5) ಮುಬಾರಕ್ ಷಾ ಖಿಲ್ಜಿ ಮತ್ತು (6) ಘಯಾಸುದ್ದೀನ್ ತುಘಲಕ್, ಇವರಲ್ಲಿ 1 ಮತ್ತು 4ನೆಯವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲಾ ದುರ್ಮರಣ ಪಡೆದವರೇ, 5 ಮತ್ತು 6ನೆಯವರಿಗೆ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಬಗೆಗೆ ದ್ವೇಷ. ಮುಬಾರಕ್ ಷಾ ಖಿಲ್ಜಿ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನನ ಮೇಲೆ ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸಿ ಒಂದು ದಿನ ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿ ಆದಿನ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದೊಳಗೆ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗಬೇಕೆಂದು ಆಜ್ಞೆಮಾಡಿ ಬರದಿದ್ದರೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ತನಗೆ ಗೊತ್ತೆಂದೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಇತ್ತ. ಈ ಇಬ್ಬರ ಘರ್ಷಣೆ ಹೇಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆಯೋ ಎಂದು ದೆಹಲಿಯೆಲ್ಲಾ ತಲ್ಲಣಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಅರಮನೆಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ಗಡುವಿನ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಮುಬಾರಕ್ ಷಾ ಖಿಲ್ಜಿಯ ಕೊಲೆಯಾಯಿತು.

ಇಂತಹುದೇ ಸಂದರ್ಭ : ಘಯಾಸುದ್ದೀನ್ ತುಘಲಕ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನನ ವಿಚಾರಣೆ - ಸುಲ್ತಾನನ ಮುಂದೆ. ಆಪಾದನೆ? ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ನಿವಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು. ಇಸ್ಲಾಮಿನ ಆಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತ ನರ್ತನಗಳು ನಿಷಿದ್ಧ. ಇಲ್ಲಿ ವಾದ ಮಾಡಿ ಜಯಿಸಿದ, ನಿಜಾಮುದ್ದೀಮನ್. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಆಪತ್ತು. ಸುಲ್ತಾನನು ಯಾವುದೋ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಯಗಳಿಸಿ ನಾನು ದೆಹಲಿಗೆ ಬರುವವೇಳೆಗೆ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ದೆಹಲಿ ಬಿಟ್ಟು ತೊಲಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ... ಎಂದು ಆಜ್ಞೆ ಕಳುಹಿಸಿದ. ತಿರುಗಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಳವಳ. ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಮಾತ್ರ ದೆಹಲಿ ಇನ್ನೂ ದೂರವಿದೆ ಎಂದು ನಕ್ಕ. ಆ ರಾತ್ರಿಯೇ ಸುಲ್ತಾನನ ಗುಡಾರವು ಕುಸಿದು ಆತನು ನಿಧನನಾದುದು ಇತಿಹಾಸ ಓದಿದವರೆಲ್ಲಾ ಬಲ್ಲ ವಿಷಯವೇ.

ಆದರೆ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಈ ಎಲ್ಲ ಸುಲ್ತಾನರ ಅನುಗ್ರಹ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಪರಾಕ್ರಮಾದಿಗುಣಗಳು, ಅವರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸುಖದಿನಗಳನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ ಮನೋಹರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವನವೂ ಸುಖಮಯವಾಗಿತ್ತು ಅವನಿಗೆ. ಒಬ್ಬ ಸುಲ್ತಾನನು ಸತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ನೆಲೆಸುವವರೆಗೂ ಒಂದು ಕಾರ್ಮೋಡ ಅದು ಕಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೊಸ ಸುಲ್ತಾನನಿಂದ ಏಕರೀತಿಯ ಅನುಗ್ರಹ. ಈ ರೀತಿಯ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಜ ಪ್ರಶಂಸಾಕಾವ್ಯಗಳು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಬಾಣನ ಹರ್ಷಚರಿತೆ ಇಲ್ಲವೆ? ಅಥವಾ ಬಿಲ್ಹಣನ ವಿಕ್ರಮಾಂಕದೇವಚರಿತವಿದೆಯಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಆಕರ್ಷಕ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳ ರುಚಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುವಂತಹ ಗುಣವೂ ಇತ್ತು - ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನಲ್ಲಿ. ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ದನಿ. ಇಂಪಾದ ಕಾವ್ಯಗಾಯನ, ಅಂದವಾದ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ ಸುಲ್ತಾನರು ಮನಸೋತುದರಲ್ಲಿ ಏನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಡುಗೆ

ಇದಿಷ್ಟೂ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ ಅಂದರೆ ಸಾರಸ್ವತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿ ಆತನು ಮಾಡಿದ ಸೇವೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಪಾತ್ರವೆಂತಹುದು? ಇರಾನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಅದರ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಡಕಮಾಡಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಳೆಯನ್ನೂ ಆಕಾರವನ್ನೂ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಇತ್ತನೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ.

ಇತಿಹಾಸ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಅಮೂಲ್ಯ ಕಾಣಿಕೆ ಎಂದರೆ, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ - ಸಾಜಗಿರಿ, ಯಮನ್, ಜಿಲಾಫ್, ಶಹನಾ, ಸರ್ಪರ್ದಾ

ಮುಂತಾದುವು; ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ: ಖ್ಯಾಲ್, ತರಾನ, ಕೌಲ್, ಕಲ್ಬನಾ, ಕವ್ವಾಲಿ, ನಕ್ಷ್, ಗುಲ್, ಇತ್ಯಾದಿ; ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ: ಸಿತಾರ್, ತಬಲಾ; ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ: ಚಾರ್‌ತಾಲ್, ಅಡಾತಾಲ್, ಚೌತಾಲ್, ಸೂಲ್‌ಫಾಕ್ತಾ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರಲ್ಲಿ, ಬಹುತೇಕ ಮುಸಲ್ಮಾನ್ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಜ್ಞರಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲಪುರುಷ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಎಂದೇ ನಂಬಿಕೆ.

"ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು, ಇಸ್ಲಾಂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೌಲ್, ಕಲ್ಬನಾ ಮುಂತಾದ ಗೀತೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಕವ್ವಾಲ್ ಅಥವಾ ಖಯಾಲಿಯಾ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದರು. ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಹಲವಾರು ನಾಯಕರು ಬೆಳಗಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವನು - ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ - ಹಕೀಮ್ ಮಹಮದ್ ಕರಮ್ ಇಮಾಮ್ ತನ್ನ 'ಮಾದ್ನೂಲ್ ಮೂಸಿಕಿ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ 'ನಾಯಕ' ಪದವಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ದೊರಕಬಹುದಾದ ಪರಮಾವಧಿ ಸ್ಥಾನ ಅದು. ಆ ಶ್ರೇಣಿ ಹೀಗಿದೆ: ಮೊದಲು ಪಂಡಿತ, ಅನಂತರ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಗುಣಿ, ಗಂಧರ್ವ, ಜ್ಞಾನಿ, ನಾಯಕ.

ತಬಲ, ಸಿತಾರ್

ಇನ್ನು ತಬಲಾವಾದ್ಯ. ಅರಬ್ಬಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತಬಲ್ ಎಂಬ ಚರ್ಮವಾದ್ಯವಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ತಬಲಾವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮೃದಂಗ ಅಥವಾ ಔತ್ತರೇಯರು ಹೇಳುವಂತೆ ಪಖಾವಜ್ ವಾದನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸುಲಭಗೊಳಿಸಲು, ಅದರ ನಾದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಇಂಬುಕೊಡಲು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ಹೋಳುಮಾಡಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳೂ ಮೇಲುಮುಖನಾಗಿರುವಂತೆ ಹೊಸ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ತಬಲಾ' ಎಂದು ಹೆಸರಿತ್ತ - ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು. ಇದು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಬಂದ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೇಲುಮುಖನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಪುಷ್ಕರ ವಾದ್ಯ ಕುತುಪಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಉದಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಿತಾರ್‌ವಾದ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಇರಾನಿನ ತಬ್ಬೂರ್ ಅಥವಾ ತಾರ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಸಿತಾರ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದನೆಂಬ ದೃಢನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆರು ತಂತಿಗಳುಳ್ಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಾ ಅಥವಾ ಪರಿವಾದಿನಿ ವೀಣೆಗಳು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ಈ ಸಿತಾರ್ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿದುವೆಂದೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಪಾತ್ರವೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಒಂದು ವಾದವಿದೆ.

ಇನ್ನು ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿಗೂ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನಿಗೂ ನಡೆದ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಸ್ಪರ್ಧೆ. ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನು ಇತಿಹಾಸ ಪುರುಷನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಕಳಾನಿಧಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ಗೋಪಾಲನಾಯಕನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ವಿಷಯವು ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ 'ಘುರ್ರಾತುಲ್ ಕಮಾಲ್' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಯ ಮೂಲವು ಫಕೀರುಲ್ಲಾ ಬರೆದ ರಾಗದರ್ಪಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಫಕೀರುಲ್ಲಾ ಔರಂಗಜೇಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಸುಬೇದಾರನಾಗಿದ್ದವನು. ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತಜ್ಞ. ರಾಜಾ ಮಾನಸಿಂಹ ತಂವರನು ಬರೆದ 'ಮಾನ್‌ಕುತೂಹಲ್' ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ರಾಗದರ್ಪಣ' ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪಾರ್ಸಿ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. (ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಕತೆ ಹಿಂದೆ ಸುಧಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ: ಯುಗಾದಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ, 1970).

ಖ್ಯಾಲ್, ತರಾನ

ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳಾಗುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಖ್ಯಾಲ್‌ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವನು ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಲ್ಲ, ಅವನಿಗಿಂತ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಜಾನ್‌ಪುರದ ಸುಲ್ತಾನ್ ಹುಸೇನ್‌ಷಾರ್ಕಿ ಎಂದೂ, ಅವನೂ ಅಲ್ಲ ಮೊಘಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮುಹಮುದ್‌ಷಹನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ನಿಯಾಮತ್ ಷಾ ಸದಾರಂಗ್ ಎಂದೂ ವಾದವಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಗೆ ಇವರಾರೂ ಕಾರಣರಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೈವಾಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಈ ರೀತಿ ವಿಕಾಸವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಯುಗ್ಮನಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಹೊಸ ರೂಪವೇ ಖ್ಯಾಲ್ – ಎಂದೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪಂಥದ ವಾದ ಡಾ. ಚೈತನ್ಯ ದೇಸಾಯಿ, ಸ್ವಾಮಿ ಪ್ರಜ್ಞಾನಾನಂದ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ದೀರ್ಘ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಖ್ಯಾಲ್ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವಾದವಿದ್ದರೂ ತರಾನಾ ಕೃತಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿವಾದವಿರದು. ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ತರಾನಾಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ರಾಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವೇ ಇರಾನಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದನೋ ಅಥವಾ ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಅರಬ್ಬಿ, ತುರ್ಕಿ, ಇರಾನಿ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದು, ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವೋ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 13ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಅನೇಕ ಪಾರ್ಸಿರಾಗಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದಂತೂ ನಿಜ. ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿಗೆ 2 ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠ್ಠಲನ ರಾಗಮಂಜರಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. "ರಹಾಯಿ ದೇವಗಾಂಧಾರೇ...." ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಪಾರಸಿಕ ಪರದಾ (ರಾಗ)ಗಳನ್ನೂ ಅವಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರಂತೆ ಪಾರಸಿ ರಹಾಯಿ ಪರದಾಕ್ಕೆ

ಭಾರತೀಯ ದೇವಗಾಂಧಾರ ರಾಗ; ನಿಶಾಬರಕ್ಕೆ – ಕಾನಡ, ಮಾಹುರ - ಸಾರಂಗ; ಜಂಗೂಲ – ಬಂಗಾಳ, ಅಹಂಗ್ – ದೇಸಿ; ಬಾರಾ – ಮಲ್ಹಾರ; ಸೊಹಾ – ಕೇದಾರ; ಇರಾಕ್ – ಧನ್ಯಾಸಿ; ಯಮನ್ – ಕಲ್ಯಾಣಿ; ಬಾಖ ರೇಜ – ದೇಶಿಕಾರ; ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಂಗೀತಾಭಿಮಾನ

ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಕೊಡುಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದರೂ ಆತನಿಗೆ ಸಂಗೀತಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಆತನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥ ಬರೆಯದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಆ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳದಿರಬಹುದು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆತನದೇನೂ ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಆತನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಪೋಷಕರಾಗಿದ್ದ ಸುಲ್ತಾನರ ಅರಮನೆ, ಆಸ್ಥಾನಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನದ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ನುಸಿಂತಾರ್ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ನುಡಿದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

"ನಮ್ಮ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಮಹಾಜ್ವಾಲೆ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದ ಸಂಗೀತ. ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತು ವರುಷಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡಿದಂತಹ ವಿದೇಶಿಯರು ಆ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ತುಣುಕನ್ನೂ ಸಹ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾರರು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನದ ಸಂಗೀತವು ಮನುಷ್ಯರನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮೃಗಗಳನ್ನೂ ಮೋಹಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳದು. ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಜಿಂಕೆಗಳನ್ನು ಮರುಳುಮಾಡಿ ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಾರೆ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಅಭಿಮಾನವುಳ್ಳವನೂ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತಜ್ಞ ಮತ್ತು ಬಹುಭಾಷಾಪ್ರವೀಣನೂ ಆಗಿದ್ದ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕೈಹಾಕದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುಬೇಗ ಉತ್ತರ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಲಿತವಾದವು. ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು. ಅವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಈ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಹಮನಿ ರಾಜ್ಯದ ಸುಲ್ತಾನ್ ಮಹಮದ್ ಷಾ ಮತ್ತು ವಿಜಯನಗರದ ಬುಕ್ಕರಾಯನಿಗೂ ಯುದ್ಧವಾಯಿತು.

ವಿವಾದ ಮೂಲ

ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಾದವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ಪರಿಶೀಲನೆಗಿಂತ ಧರ್ಮದ ಸೋಂಕು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಮುಸಲ್ಮಾನ್ ಸಂಗೀತಜ್ಞರೆಲ್ಲಾ ಇಂದಿನ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ

ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಎಂದೇ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆತನಿಗೇ ಈ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರಾ ಸಲ್ಲಿಸಲು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದವರು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉದಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೇಶದ ಸಂಗೀತಕಲೆಯೇ ಆಗಲಿ, ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ವಿಕಾಸವಾಗಿಲ್ಲ. ಇತರ ದೇಶ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೂ ಎಷ್ಟೊ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಇತಿಹಾಸ ಓದಿದವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತೇನಲ್ಲ. ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವು ಎಷ್ಟೋ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಫಲಪ್ರದವಾಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾಲ್ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಿತಾರ್‌ವಾದ್ಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ, ಸದಾರಂಗ್ ಮತ್ತು ಅಮೃತ್‌ಸೇನ್ ಇವರುಗಳು ಈ ಹೊಸರೂಪ ಕೊಟ್ಟವರು. ಆದರೆ ತಮಗೂ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವಕ್ಕೆ ಹೊಸರೂಪ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸು ಕೊಟ್ಟರು ಎನ್ನಬಹುದು.

"ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಅಳವಡಿಸಿದ ಇರಾನೀ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಇಂದಿನ ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಾ. ಕೈಲಾಸ ಚಂದ್ರದೇವ ಬೃಹಸ್ಪತಿ. ಅವರ ವಾದದಂತೆ ಇಂದು ಸರಸ್ವತಿ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಗೆ 12 ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇಡುವ ವಿಧಾನ, ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದ ಮಾಕಂಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ವೀಣೆಯ ಈ 12 ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಈಗಿರುವ ಹೆಸರುಗಳು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದುದು. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ 12 ಸ್ಥಾನಗಳಿದ್ದ ತಂತ್ರೀವಾದ್ಯ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದು ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಔತ್ತರೇಯ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದುವು. ಮುಸಲ್ಮಾನರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಈ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಲಿಷ್ಟಪಡದೆ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ಡಾ. ಬೃಹಸ್ಪತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ವಾದವಿವಾದಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವಾದುದು, ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದು. ಆತನ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪುರಂದರದಾಸರಿಗೂ ಇದ್ದಂತೆ. ಇಬ್ಬರ ಅನುಯಾಯಿಗಳೂ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನಿಗಳೂ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಧನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಅಭಿಮಾನದ ಪೊದೆಯನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕಿ ಸತ್ಯದ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರ್ಯವು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರುವಿನ ಸಪ್ತಶತಮಾನೋತ್ಸವ. ಅಂದರೆ ಆತನು ಹುಟ್ಟಿ 700 ವರ್ಷಗಳಾದುವು. ಈ ವರುಷ ದಲ್ಲಾದರೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆತನ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆತನು ಮಾಡಿದ ಸೇವೆ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುವುದೇನೋ ನೋಡಬೇಕು.

ತನ್ನ 71ನೆಯ ವರುಷದಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ತೀರಿಕೊಂಡ. ಅದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭ. ಆತನ ಪರಮಗುರು ಹಜರತ್ ನಿಜಾಮುದ್ದೀನ್ ಔಲಿಯಾ 95ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಧನನಾದ. ಆ ದಿನ ಖುಸ್ರು ಊರಿನಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿಷಯ ತಿಳಿದೊಡನೆಯೆ ದೆಹಲಿಗೆ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಗುರುವಿನ ಸಮಾಧಿಯ ಬಳಿ ಕುಳಿತು ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟ. ಆಗ ರಚಿತವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಿದ ಪದ್ಯ ಇದು :

ಗೋರೀ ಸೋಜೇ ಸೇಜ್ ಪರ್‌ಮುಖ ಪರ್ ಡಾರೆ ಕೇಸ್ ।
ಚಲ್ ಖುಸರೋ ಘರ್ ಆಪನೇ ರೈನ ಭಯಿಾ ಚಹೂಂ ದೇಸ್ ॥

ಆ ದಿನದಿಂದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವತೊರೆದ.

ಈ ಗುರು ಶಿಷ್ಯರಿಬ್ಬರೂ ನಿಧನರಾದ ದಿನ ಪ್ರತಿವರುಷವೂ ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಉರುಸ್ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಮೀರ್‌ಖುಸ್ರು ರಚಿಸಿದ ಕವ್ವಾಲಿ ಮತ್ತು ಗಜಲ್‌ಗಳ ಗಾಯನ – ಇಡೀ ದಿನ. ಅದು ಶ್ರೀಮಂತರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಸಮಾರಂಭವಲ್ಲ; ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಕಲೆತು ಭಕ್ತಿ ಅಭಿಮಾನಗಳಿಂದ ಮನಸಾರ ಹಾಡಿ ತೃಪ್ತರಾಗುವ ಕೂಟ. ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿ ನಡೆವ ತಿರುವಯ್ಯಾರಿನ ತ್ಯಾಗರಾಜಾರಾಧನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಶತಮಾನವೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಉರುಸ್ ಏಳು ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಗಮನಾರ್ಹ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1976

23. ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಯಭಾರಿ
ಬಡೇ ಗುಲಾಂ ಆಲೀಖಾನ್

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಉಭಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಪರಸ್ಪರ ಸಹವರ್ತನೆ, ಕೊನೆಗೆ ಸಹನೆಯಾಗಲೀ ಅಪರೂಪವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯಂತೂ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಸೋಕಿತೆಂದರೆ ಮೈಲಿಗೆಯಾದಂತೆ ಭಾವನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ತೌರೂರೆಂದರೆ ಮದರಾಸ್ ನಗರವೆನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹ ಅಗ್ರಹಾರವನ್ನು ಅನೇಕ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಗಾಯಕರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದರೂ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ದುರ್ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೊಡೆದು, ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಸಾಧಕವಾದ ಸತ್ಕೀರ್ತಿಯು, ಇಂದಿನ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹಿರಿಯ ಗಾಯಕವರ್ಗದಲ್ಲೊಬ್ಬರೂ, ಭಾರತ ಪಾಕಿಸ್ತಾನ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಮನಾದ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿರುವವರೂ ಆದ ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬ್ ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರಿಗೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲಿಖಾನ್‌ರವರನ್ನು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಸಿ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದುದು, ಮದರಾಸ್ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವತ್ ಪರಿಷತ್ತು, ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರ ಬಗ್ಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಜನತೆಗೆ ಇರುವ ಆದರ, ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ನೆರೆದ ಜನ ಸಮೂಹ, ಮೇಲಾಗಿ ಅವರ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕೊನೆಗೆ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಜನತೆಗೆ ಇದ್ದ ಕಾತುರ, ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸತ್ಕಾರ್ಯವು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆದ ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರ ಕಚೇರಿಗಳು, ಸಂಗೀತೋತ್ಸವದ ಇತರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಕಳಾವಿಹೀನವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಅನೇಕ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಗಾಯಕರ ಅಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಾದರೂ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳೂ, ಜನತೆಯೂ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಗಾಯನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ತೋರಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಅವರ ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯ, ಲಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಮೇಲಾಗಿ 'ಬಡೇ' ಪದವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಧಕವಾಗಿವೆ. ಇದು ಮದರಾಸ್ ನಗರ ಒಂದಕ್ಕೇ ಸೇರಿದುದಲ್ಲ. ಇದರ ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದು, ಇವರು ಯಾವ ಮುಖ್ಯ ನಗರಕ್ಕೆ ಭೇಟಿ ಇತ್ತರೂ, ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ನಾಲ್ಕಾರು ಕಚೇರಿಗಳನ್ನಾದರೂ ನಡೆಸದೇ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ದುಸ್ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ದೇಶದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವ ಮಮತೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅವರನ್ನು ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಯಭಾರಿಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಸಂಗೀತ ರಕ್ತಗತ

ಉಸ್ತಾದ್ ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರಿಗೆ ಈಗ 54 ವಯಸ್ಸು. ಅವರ ಮನೆತನವೇ ಕಲಾವಿದರ ಮನೆತನ. ಅವರ ತಂದೆ ಆಲೀ ಬಕ್ಸ್‌ರವರೂ, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಕಾಲೇಖಾನ್‌ರವರೂ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕರು. ಇವರ ಸಹೋದರರೆಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತಗಾರರೇ! ಇಂತಹ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರಿಗೆ, ಸಂಗೀತವು ರಕ್ತಗತವೆನ್ನಬಹುದು. ಅವರ ಕಲಾಭ್ಯಾಸವು ಕೇವಲ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು. ತಂದೆಯವರ ಹತ್ತಿರವೇ ಪಾಠವಾಗಿದ್ದ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಏಳನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನವರಾದ ಉಸ್ತಾದ್ ಕಾಲೇಖಾನ್‌ರವರ ಬಳಿ ಕಲಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿ ಅವರು ವಿಧಿವಶರಾಗುವವರೆಗೂ, ಏಳು ವರ್ಷಕಾಲ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಕಲಾಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದರು. ಆಗಿನ ಬಿಗಿಯಾದ ತಳಹದಿಯೇ ಇವರ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಲಯ ಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಕಂಠದ ಮಾರ್ದವತೆಗೆ ಬಹು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಖಲೀಖಾನ್‌ರವರು ವಿಧಿವಶರಾದ ನಂತರ 'ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬರ ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತವೂ ಗೋರಿಯಾಯಿತೆಂದು' ನುಡಿದ ಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರ ಬಿರುನುಡಿಗೆ ಮನನೊಂದು, ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರು, ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಹಠಸಾಧನೆ ಮಾಡತೊಡಗಿ

ಮುಂದೆ ಅದೇ ಮಿತ್ರರೇ ತಮ್ಮ ಬಿರುನುಡಿಗೆ ವಿಷಾದಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಹಠಸಾಧನೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾದವರು, ಜಯಪುರದ ಆಸ್ಥಾನದ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಮತ್ತು ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದ ಒಬ್ಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರೂ ಆದ ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬ್ ಕಲ್ಲನ್‌ಖಾನ್‌ರವರು.

ಕಲ್ಲನ್‌ಖಾನ್‌ರವರು, ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನೂತನ ರಾಗ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಶತಮಾನದ ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕರಾದ ಫೈಯ್ಯಾಜ್‌ಖಾನ್, ವಿಲಾಯತ್ ಹುಸೇನ್‌ಖಾನ್, ನಿಸಾರ್ ಹುಸೇನ್‌ಖಾನ್ ಮುಂತಾದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಕಲ್ಲನ್‌ಖಾನ್‌ರವರು ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಗುರುಕುಲವಾಸವು, ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಬಹುಪಕ್ವವಾಗಲು ಸಾಧಕವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರು, ಪಾಟಿಯಾಲದ ಸಂಸ್ಥಾನ ಗಾಯಕರಾದ ಉಸ್ತಾದ್ ಫತೇ ಆಲೀಖಾನ್ ಅವರ ಪುತ್ರ ಆಶೀಖ್ ಆಲೀಖಾನ್ ಮುಂತಾದವರ ಬಳಿಯೆಲ್ಲಾ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮೆರಗು ಕೊಟ್ಟು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಕಳಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಲು ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ನಾನಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬಳಿಯ ಸಾಧನೆಯು ಗುಲಾಮ್ ಆಲಿಖಾನ್‌ರವರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ವೃದ್ಧಿಯಾಗುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಬಡೇಸಾಬ್

ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರ ಯಾವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಿ, ಅದು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಹಬ್ಬವೆನ್ನಬಹುದು. ಆ ಶ್ರುತಿಪೂರ್ಣ ಕೋಮಲ ಶಾರೀರ, ವಿವಿಧ ರಸ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನಾಯುಕ್ತ ರಚನೆಗಳು ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ತಲೆದೂಗಿಸುವುವು. ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರನ್ನು ಕಾಣದೆ ಬರೇ ಅವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಿದವರಿಗೆ, ಆ ಕೋಮಲ ಶಾರೀರಕ್ಕೂ ಆ ಗಾತ್ರ ಶರೀರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವರ, ರಾಗ, ಮಾಧುರ್ಯ ಉಳ್ಳ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು 'ಬಡೆ' ಪದವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸುವ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಶರೀರ ಇವೆರಡೂ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲಾ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬರು ಕುಳಿತರೆಂದರೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಂಗವಿಕಾರಗಳಿಲ್ಲದೆ, ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ರಾಗ ರಸ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರು, ಸಭಿಕರ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅರಿತು, ಯಾವ ಯಾವ ಸಭೆಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒದಗಿಸಬೇಕೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರಂತೆ ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಚತುರರು. ಇದನ್ನು ಇವರ ಮದರಾಸಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದ್ದಿತು. ಅಲ್ಲಿ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ತಳ್ಳಿಹಾಕಿ, ಸಭಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸೆಳೆದರು.

ಮದರಾಸಿನ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಇಲ್ಲಿನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದ್ದ ನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳನ್ನು ಚುನಾಯಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದುದು, ಪೂರಿಯಾ, ಧನಾಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಯಮನ್ ಕಲ್ಯಾಣ್ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ವಿಲಂಬಿತ್ ಮತ್ತು ದೃತ್ ಖ್ಯಾಲ್, ಮಾಲ್ ಕೌಸ್ ಮತ್ತು ದರ್ಬಾರೀ ಕಾನಡಾ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಂಬಿತ್, ದೃತ್ ಖ್ಯಾಲ್ ಮತ್ತು ತರಾನಾಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರು. (ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾಲ್ ಕೌಸ್ ಮತ್ತು ದರ್ಬಾರೀ ಕಾನಡಾ ರಾಗಗಳನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಹತ್ತು ಘಂಟೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾಡಬೇಕು) ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರು ಹಾಡಿದ ನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಹಿಂದೋಳ ಮತ್ತು ಕಾನಡಾ ರಾಗಗಳು ಸಮವಾಗಿದ್ದು, ಮದರಾಸಿನ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆನಂದಿಸಲು ಅನುವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಸಭಿಕರನ್ನು ಸ್ತಬ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಈ ರಾಗಗಳ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗವು. ತಮ್ಮ ಊಹೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾನಾ ರಚನಾಪ್ರವಾಹಗಳಿಂದ ಮುಗ್ಧರಾದುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೋಳ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ತಾನ-ಸ್ವರ ಪ್ರವಾಹ

ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲಂತೆ ಐದು ಸ್ವರವುಳ್ಳ ಹಿಂದೋಳ ರಾಗವು ಕರ್ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಇದರ ಆಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ, ಬಂದ ರಾಗ ರಸ ಪ್ರವಾಹವು ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಆ ಶ್ರುತಿ, ನಾದಪುಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಲಯ ಇವುಗಳು ಸಭಿಕರ ತಲೆತೂಗಿಸಿದವು. ತಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲೀ 'ಸಾರ್‌ಗಮ್' ನಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲೀ ಬಂದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಮೀರಿದವು. ಅವುಗಳ ದೃತಗಮನವೂ ಅಷ್ಟೇ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದರ ಎರಡು ಮೂರರಷ್ಟು ವೇಗವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದ್ದವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹು ಭ್ರಮೆಹಿಡಿಸಿರುವ ಉರುಟುಗಳೂ, ಬಿರ್‌ಕಾಗಳೂ, ಇವುಗಳ ಮುಂದೆ ಎಟುಕಲಾರವು, ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ವಿಶೇಷವಾದ ಜತೆ ಮತ್ತು ದಾಟು ಸ್ವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೂ, ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಈ ತಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವರ ಪ್ರವಾಹಗಳು, ಷಹನಾಯ್ ವಾದನದಂತೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಅಪೂರ್ವ ರಾಗಮಾಧುರ್ಯ, ತಾನ-ಸ್ವರಪ್ರವಾಹ, ಅವುಗಳ ನೂತನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಭಿಕರನ್ನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಭೆಯೆಲ್ಲವೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ 'ಶಹಬಾಸ್' ಗಿರಿಗಳಿಂದ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಿತು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಉತ್ತಮ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು 'ಠುಮ್ರಿ' ಕೃತಿಗಳ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆ ಕೃತಿಗಳ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣಾರಸಪೂರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದರಾಗ - ರಸ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಅವರ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದಿಂದ ತರುವುದೆನ್ನಬಹುದು. ಇವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಿಕಾರ್ಡ್‌ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಠುಮ್ರಿಯವೇ. ಇವರ ಠುಮ್ರಿಗಳ ಭಾವಪೂರ್ಣತೆಯೂ ಎಂತಹವರ ಮನವನ್ನಾಗಲೀ ಕಲಕಿಬಿಡುವುದು. ಈ ಸಲದ ಮದರಾಸಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ, ಹಾಡಿದ ಜಿಂಗ್ಲಾ ಭೈರವಿಯ ಠುಮ್ರಿಯಲ್ಲಿ 'ಹರಿ ಓಂ' ಎಂಬ ಭಜನ್ ಕೃತಿಯೂ, ಶ್ರೋತೃಗಳ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಆನಂದಬಾಷ್ಪಗಳನ್ನು ತಂದವು.

ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಅದ್ಭುತ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದ್ದರೂ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದುದು ಮೊದಲಾಗಿ ನಾಭಿಯಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ, ಶ್ರುತಿ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬಳುಕುತ್ತ ತ್ರಿಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಂಚಿನ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಶಾರೀರ ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ಲಯ ಮತ್ತು ಗತಿಪೂರಿತವಾದ ಅವರ ತಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ, ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ 'ಸ್ವರಮಂಡಲ' ಮತ್ತು ಬರೇ ಎರಡೇ ತಂಬೂರಿ ಮತ್ತು ತಬಲಾಗಳನ್ನುಳಿದು ಬೇರೆ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಜನಾದರಣೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಗಾಯಕನ ಶ್ರುತಿ, ನಾದಪುಷ್ಟಿ, ಉತ್ತಮ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲದೇ, ಬರೇ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ ಜಮಾವಣೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಸದಾ ತನ್ಮಯತೆ

ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರ ಸ್ವಭಾವವು ಬಹುಮೃದು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಯಾವಾಗ ಬಿಡುವಾಗಿರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಸದಾ 'ಸ್ವರಮಂಡಲ'ವನ್ನು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಏನಾದರೂ ಕುರುಕುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತ ವಿಭಜನಾ ನಂತರ ಇವರು ಪಾಕಿಸ್ತಾನದಲ್ಲುಳಿದರೂ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನವು ಹೋಗಲೀ ತಪ್ಪದೇ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ಇವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮುನಾವರ್ ಆಲಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪಿತೃವರ್ಯರ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ, ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬಡೇ ಗುಲಾಮ್ ಆಲೀಖಾನ್‌ರವರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುವುದು ರಸಿಕ ವರ್ಗದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ನೂತನ ವರ್ಷದ ಒಂದು ಶುಭ ಸಮಾಚಾರ. ಬಡೇ ಸಾಹೇಬರು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗ್ಗೆ ಉತ್ತಮ ಸ್ವಾಗತ ನೀಡುವುದೂ, ಸಂಗೀತ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುವುದೂ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳ ಮತ್ತು ರಸಿಕ ವರ್ಗದವರ ಕರ್ತವ್ಯ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1956

24. ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠ ಸರೋದ್ ವಾದಕ ಉಸ್ತಾದ್ ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನ್

ಕಳೆದ ಡಿಸೆಂಬರ್ 27ನೆಯ ತಾರೀಖು ಮದರಾಸು ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಮ್ಜಾದ್ ಆಲಿಖಾನ್‌ರ ಸರೋದ್‌ವಾದನ. ಮಾರನೆಯ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಆತುರಾತುರವಾಗಿ ದಹಲಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. ಅದೇ ರಾತ್ರಿ ಅವರ ತಂದೆ ಉಸ್ತಾದ್ ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರು ನಿಧನರಾದರು. ಅಮ್ಜಾದ್ ಆಲಿಖಾನರು ಉಸ್ತಾದರ ಕಿರಿಯ ಮಗ. ಬಹುಮಮತೆಯಿಂದ ಸಾಕಿ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಿದರು. ಬಹು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ. ಹತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಮೊದಲೇ ದಿಟ್ಟತನದಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದವ - ಅಮ್ಜಾದ್ ಆಲಿ. ಮಗನ ಈ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಂತೋಷವಾಗಿರಬಹುದು. ನಿಜ. ಆದರೆ ಮಗನ ವಾದನದ ಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಲೀ, ಜನಗಳು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ವಾದನ ವೈಖರಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಅವರು ಒಪ್ಪಿದ್ದರೆ? ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ತಾರುಣ್ಯದ ಭರ

26 ವಯಸ್ಸಿನ ಅಮ್ಜಾದ್ ಆಲಿ ಇಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸೇರಿದವರು - ಸ್ವಭಾವ, ವೇಷಭೂಷಣ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ. ಕೆದರಿದ ತೆಂಗಿನ ನಾರಿನಂತಹ ಕೂದಲು, ಮಾಸಲು ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆ, ಮಣಿಸರ ಧರಿಸಿದ 'ಮಾಡ್' ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಹು ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು. ಅವರ ವಾದನದಲ್ಲಿಯೂ ತಾರುಣ್ಯದ ಭರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಓಟ. 'ತಯ್ಯಾರಿ' ಅಥವಾ ಸಾಧನೆಯ ಫಲವಾದ ಕೈ ಚಮತ್ಕಾರ ಮುಂತಾದುವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಮಗನ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದರೂ ಅವನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರು ಒಪ್ಪಿರಲಾರರು. ಅವರದು ಮಡಿವಂತಿಕೆಯೆನ್ನಬಹುದು ಅಥವಾ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠೆ ಎನ್ನಲೂಬಹುದು.

'ಭಕ್ತಿ - ಶ್ರದ್ಧೆ ಬೇಕು'

''ಬುದ್ಧಿ ಇರಬಹುದು. ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಿದ್ಯೆ ಬರುತ್ತದೆಯೇ'' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನ್. ''ಇಂದು ನೋಡಿ, ಸಂಗೀತ ಗೋಷ್ಠಿಗೆ ಪಾದರಕ್ಷೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಬರತ್ತಾರೆ. ಕಲಿಯುವವರೂ ಅಷ್ಟೇ. ಕೈಕಾಲು ಯಾವುದೂ ತೊಳೆಯದೇ ಹಾಗೆಯೇ ಬಂದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಅಸಡ್ಡೆ. ಇಂತಹ ಜನಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಮರ್ಯಾದೆ? ಅದು ಎಂತಹ ದಿವ್ಯಕಲೆ ಎಂಬುದೇನು ತಿಳಿದಿದೆ? ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಆ ಕಲೆ ಏನು ಬಾಳಬಹುದು? ಬೆಳೆಯಬಹುದು?'' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲೆ – ತಪಸ್ಸು

ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನ್ ಹಳೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು. ಸಾಧನೆ, ಶ್ರಮ, ನಿಷ್ಠೆ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾಲಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ತಪಸ್ಸು. ''ಎರಡು ವರುಷವೋ, ಮೂರು ವರುಷವೋ ಪಾಠ ಹೇಳಿ ಒಂದು ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ಅಥವಾ ಡಿಗ್ರಿ ತಗಲಿ ಹಾಕಿ ಕಳಿಸಿದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯೆಬಂದ ಹಾಗೆ ಆಯಿತೆ? ಒಂದು ರಾಗವನ್ನೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಲದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೇ ಈಗ ಅನೇಕರ ರಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ವವಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ರಾಗಗಳಿಗೆ ಜೀವಸ್ವರಗಳಿಲ್ಲವೇ? ವರ್ಚಸ್ಸಿಲ್ಲವೇ? ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸರಿಯಾಗಿ ಉಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಉಚಿತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೇ ಅಲ್ಲವೆ ಆಯಾ ರಾಗದ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು? ಇದು ಅನುಭವಶಾಲಿಯಾದ ಗುರುವಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದ ಏಕಾಗ್ರಸಾಧನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು. ಅದು ಇಲ್ಲದೇ ಇಂದು ಆತುರವಾಗಿ ಕಲಿತು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲವಾಗಿ ರಾಗ-ರಾಗಿಣಿಗಳು ವೇದನೆಯಿಂದ ಗೋಳಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನ್.

ಕಲಾವಿದರ ವಂಶ

ನಿಧನರಾದಾಗ ಉಸ್ತಾದ್ ಹಫೀಸ್ ಆಲೀಖಾನರ ವಯಸ್ಸು 93. ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದಿ॥ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಾನರಿಗಿಂತ 18 ವರ್ಷ ಕಿರಿಯರು. ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಗ್ವಾಲಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ, ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ. ಅವರ ಜೀವನದ ಬಹುಭಾಗ ಕಳೆದುದು - ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಅವರ ಪೂರ್ವಿಕರು ಆಫ್ಘಾನಿಸ್ಥಾನದವರು. ಕಾಬೂಲಿನಿಂದ ಬಂದು ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದವರು. ರಬಾಬ್, ಸರೋದ್ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರೀ ವಾದ್ಯಗಳ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರ ತಂದೆ ಉಸ್ತಾದ್ ನನ್ನೇಖಾನರು ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಆಸ್ಥಾನದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದರು. ಗಾಯಕರು. ಮಗನಿಗೆ ಅದೇ ಪಾಠ. ಮುಂದೆ ವೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ್ ಲಾಲ್ ಚೌಬೆ ಅವರಿಂದ ಧ್ರುಪದ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ. ತಂದೆಯವರ ಮರಣ. ಅನಂತರ ಗಾಯನದಿಂದ ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯವಾದನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ. ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ 'ಅಫ್‌ತಾಬ್-ಏ-ಸರೋದ್' ಎಂದು ಹೊಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಉಚ್ಚಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ರಾಂಪುರಕ್ಕೆ ಆಗಮನ. ಅಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸಾರಂಗಿ ವಾದಕ ಮುನ್ಷನ್ ಖಾನ್ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ಆಸ್ಥಾನದ ಮುಖ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಉಸ್ತಾದ್ ವಜೀರ್‌ಖಾನರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ. ಪುನಃ ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಆಸ್ಥಾನದ ವಿದ್ವಾಂಸರು - ಇವು ಅವರ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳು.

ಜನಪ್ರಿಯತೆ

ಅರಮನೆಯ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಹಫೀಸ್ ಅಲಿಯವರಿಗೆ ಜನಾನುರಾಗ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಬಲ್ಲ ರಸಿಕ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಸ್ಥರ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ. "ಜನರ ಚಪ್ಪಾಳೆಗೇನಂತೆ ಯಾವ್ಯಾವುದಕ್ಕೋ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೋತಿಗಳು ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಕೈಯಾಡಿಸಿ ಕರಪಲ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳು ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಹಾಗೆಯೇ ನಡೆವುದು ಸರಿಯೇ? ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕೇವಲ ಸಾಧನಾ ಬಲದಿಂದ ಬಂದ ಕೈ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಬೀಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕಲೆಗೆ ಮರ್ಯಾದೆಯ ಸೂಚನೆಯೇ? ಸಾಧನೆಯ ಬಲದಿಂದ ಪಕ್ವವಾದ ಕೈ ಕಲೆಯ ಅಧೀನವಲ್ಲವೇ ಉತ್ತಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು. ಸರಿಯಾಗಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲವೇ? ರಾಗಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧವಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಭಾವವು ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಕೇಳುವವರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ತಾನೂ ಅನುಭವಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಕರ್ತವ್ಯ" ಹೀಗೆ ಅವರ ವಾದಸರಣಿ ಹರಿಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಸಾಧನಾ ಬಲವೆಂದೊಡನೆ ಅವರ ಪೂರ್ವ ವಯಸ್ಸಿನ ಕಛೇರಿಯೊಂದು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಹಫೀಸ್ ಅಲಿಖಾನರು ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಕಚೇರಿ ಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಕೆಲವರು, ಒಬ್ಬ ತಬಲಾ ವಾದಕನನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಅವನೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿದರು. ಖಾನರು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಎಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೂ ಕೇಳದುದರಿಂದ ಅವರ ಬಲವಂತಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಕಾವೇರುತ್ತಾ ದೃತಲಯದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ತಬಲಾ ವಾದಕನೂ ಕಾವೇರುತ್ತಾ ಸಮಸಮವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕೈ ಓಡುತ್ತಾ ಓಡುತ್ತಾ ತಲೆ ತಿರುಗುವಂತಹ ಓಟ ಖೇಚರಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ತಬಲಾ ವಾದಕನಿಗೆ ಹೃದಯ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಿಂತಿತು. ಆತ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಒರಗಿದನು.

ಕಲೆ, ಅದರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಕ್ತಿ, ತೀವ್ರ ನಿಷ್ಠೆ, ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವು, ಖಂಡಿತವಾದ ಇವುಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಹಫೀಸ್ ಅಲಿಖಾನರು ಮಿಕ್ಕವರಂತೆ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. 18 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಅನಂತರ ವಿಶ್ವ ಭಾರತೀಯ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್, ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಬಂದಾಗಲೂ ಅವರು ವಿಚಲಿತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಸಂಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ದೆಹಲಿಯ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ನೇಮಿತರಾದರು. ಕೆಲವು ಕಾಲಾನಂತರ ಆ ಉದ್ಯೋಗವೂ ಹೋಯಿತು. ಅನಂತರ ಅವರೇನು ಪಾಡುಪಟ್ಟರೋ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದು. ಈಗ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ದೆಹಲಿಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ

ಅವರ ಜಗೆಗೆ ವಿಷಾದದ ಸುದ್ದಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದಿತು. ಹಿಂದೆ ಅವರ ಪೋಷಕರಾಗಿದ್ದ ಒಬ್ಬರು ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋದಾಗ ದಾರುಣಸ್ಥಿತಿ ತಿಳಿಯಿತು. ದೆಹಲಿಯ ಯಾವುದೋ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ. ಬಹುದಿನಗಳಿಂದ ಕಾಹಿಲೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಔಷಧಿಗೂ ಹಣವಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ನೋವನ್ನು ಮೌನವಾಗಿ ಸಹಿಸಿಕೊಂಡು ದಿನ ತಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿದ್ದವರಿಗೂ ಅವರು ಯಾರೋ 'ಉಸ್ತಾದ್'ರೆಂದೇ ತಿಳಿದಿತ್ತೆ ವಿನಾ, ಖ್ಯಾತ ಹಫೀಸ್‌ಖಾನರೆಂದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ.

ಉಸ್ತಾದ್ ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರು ಈಗ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಕಳೆದು ಹೋದ ಒಂದು ಯುಗದ ಸಂಕೇತದಂತಿದ್ದರು - ನದೀ ತೀರದಲ್ಲಿರುವ ಅಶ್ವತ್ಥವೃಕ್ಷದಂತೆ. ಪ್ರವಾಹ ಬರುತ್ತದೆ. ಮರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಸುತ್ತಿ ನೆಲವನ್ನು ಕೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ಈ ಆಘಾತವನ್ನು ತಡೆದುಕೊಂಡು ಮರವು ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಹಫೀಸ್ ಆಲಿಖಾನರ ಜೀವನವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಯಿತು. ಅವರ ಮಕ್ಕಳು ರಹಮತ್ ಆಲಿ ಖಾನ್ ಮತ್ತು ಅಮ್ಜಾದ್ ಆಲಿಖಾನ್ ಇಬ್ಬರೂ ಉತ್ತಮ ಸರೋದ್ ವಾದಕರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಮ್ಜಾದ್ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ★

ಸುಧಾ, 1973

25. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್

ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಮೊದಲಾಗಿ ನಾನಾ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಗ್ರಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿದುಷಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ಲರಿಗೆ 60 ವರ್ಷ ತುಂಬಿತೆಂದು ನಂಬಲು ಕಷ್ಟವಾದೀತು. ನಿರಾಡಂಬರ ಹಾಗೂ ಅವರ ಗಂಭೀರ ಕಲಾಸೇವೆ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಈ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಗಾಯಕಿಯ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ತಂದಿದೆ.

ಕಳೆದ ಮಾರ್ಚ 5ನೆಯ ತಾರೀಕಿಗೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಅವರಿಗೆ 60 ವರುಷ. ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಗಂಗೂ ಬಾಯಿಯವರು ಷಷ್ಟ್ಯಬ್ದಿಯನ್ನು ದಾಟಿರುವರೆಂದು ನಂಬಲು ಕಷ್ಟ. ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯಮ ವಯಸ್ಸಿನ ಮಹಿಳೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಹತ್ತೂ ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವರು ಯಾರು ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಂತೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗಣ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಿದ್ಯೆಯಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಆಡಂಬರಗಳು

ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಕ್ಷೇತ್ರ - ಸಂಗೀತ. ಆದರೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಸ್ವಭಾವ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ. ಅವರೆಂದೂ ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾ ಬಲ, ಸ್ಥಾನ ಬಲಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದೆ ಎಂದು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಹತ್ತೂ ಜನರಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಒಬ್ಬರಂತೆ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಬೆರೆಯುತ್ತಾರೆ - ತುಂಬಿದ ಕೊಡದಂತೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮೀರಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಿರಾಡಂಬರ

ಅವರ ಸರಳವಾದ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರಾಡಂಬರ ಸ್ವಭಾವದ ಫಲವಾಗಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರನ್ನು ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದೆಯೆಂದು ನಂಬಲಾಗದೆ ಆಭಾಸ ಪ್ರಕರಣಗಳಿಗೂ ಅನೇಕಬಾರಿ ಆಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣ ಆಕಾಶವಾಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಆಗ್ಗೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಅವರಿಗೆ ಸುಮಾರು 25 ವರುಷವಿರಬಹುದು. ದೆಹಲಿ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಅವರು ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಬಂದಿದ್ದರು ಗಂಗೂಬಾಯಿ. ಸಾಧಾರಣವಾದ ಸೀರೆಯುಟ್ಟು, ಠೀಕು ಠಾಕಾಗಿಲ್ಲದೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸಿನಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರನ್ನು ಯಾರೂ ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮರುಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಜವಾನರು ಕೂರುವ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಹೇಳಿದರು. ಕಚೇರಿ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಯಾರ ಸಹಾಯವೂ ಕೊಡದೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಕೈಯಲ್ಲೇ ತಂಬೂರಿಯನ್ನೂ ಹೊರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಕಚೇರಿ ಆದಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ. ದಿವ್ಯವಾದ ಗಾಯನ. ಪೆಚ್ಚು ಮುಖ ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಅಧಿಕಾರಿ ವರ್ಗದವರೆಲ್ಲಾ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಬಳಿ ಬಂದು ಅಭಿನಂದಿಸಿದರು. ತಾವು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಟ್ಟರು.

ಇಂಥಾದ್ದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭ - ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಕೀರ್ತಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿವರುಷ ನಡೆವ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ದಿನ ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೂ ತಲುಪಿದರು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರನ್ನು ಕಂಡರು. ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರನ್ನೇ ದುರುಗುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಭರಣ, ಆಡಂಬರ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾದಾ ಸೀರೆಯುನ್ನುಟ್ಟು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸಿನಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಮಹಿಳೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯೇ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಇದ್ದರೂ ಉಫ್ ಎಂದು ಊದಿದರೆ ತೂರಿ ಹೋಗುವಂತಹ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಡುತ್ತದೆಯೇ. ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಮುಂತಾದ ಸಂಶಯಗಳು ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ಕೊನೆಗ ಕೇಳಿಯೇಬಿಟ್ಟರು "ನೀವು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೇಳಬೇಕು. ಅನಂತರ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವ" ಎಂದು.

'ಹಾಡಿ ಬಿಡಿ'

ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂದಿಗ್ದ - ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಸರ ಬೇರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಉಸ್ತಾದರೊಬ್ಬರು "ಬಾಯಿಯವರೇ ನಿಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಾಡಲು ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಬಾಬು ಅವರು ಆತಂಕ ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಐದು ನಿಮಿಷ ಹಾಡಿಬಿಡಿ. ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಡಿ" ಎಂದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರು ಹಾಡಿದರು. ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಕ್ಷಮಾಪಣೆ ಕೇಳಿದರು. ಅಂದು ರಾತ್ರಿ ಅಮೋಘವಾದ ಗಾಯನ-ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರದು. ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ಶ್ರೀಮಂತ ರಸಿಕರಿಂದ ಏಳೆಂಟು ಚಿನ್ನದ ಪದಕಗಳು ಬಹುಮಾನವಾಗಿ ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಹೀಗೆಯೇ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಚಿತ್ತೋಪಂತ್ ಗುರವ್ ಎಂಬ ಹಿರಿಯ ರಸಿಕರೊಬ್ಬರು ಗದರಿಸಿದ್ದರಂತೆ "ಬೊಂಬಾಯಿ, ಪುಣೆಗಳ ಜ್ಞಾನಸ್ಥ ರಸಿಕರ ಮುಂದೆ ಹಾಡಲು ಬಂದೆಯೋ? ನಿನಗೆಷ್ಟು ಧೈರ್ಯ" ಎಂದು. ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟು ಅವರು ಆಶೀರ್ವಾದ ಮಾಡಿದರಂತೆ. ಹೀಗೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳೆಷ್ಟೋ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಹಾನಿ, ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಆದುದರಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಯಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲರ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಒದಗಿಬರುವ ಏರುಪೇರುಗಳಂತೆ ತೂಗಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು. ಎಂಬ ಮನೋಧರ್ಮ ಅವರದು.

ರೂಪ ಮತ್ತು ದನಿ ಇವು ಹೆಂಗಸರ ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು. ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದರೂ ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳು ಗಾಯಕಿಯರ ಕೀರ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಲು ಸಾಧಕವಾದವು - ಇದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಸ್ಥಿತಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ. ರೂಪಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಗೃಹಕೃತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪಕ್ವವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಾಧಾರಣ ಮಹಿಳೆಯಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ದನಿ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಅವರು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕೇಳದೇ ಇದ್ದರೆ ಅವರದು ಹೆಂಗಸಿನ ದನಿಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರನ್ನು ಕುರಿತು "ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಹಾಡಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಲಾಗದೆ ನಿರಾಶೆಗೊಂಡ ಯಾವುದೋ ಉಸ್ತಾದನ ಜೀವ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಹಾಡಿಸುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ಒಮ್ಮೆ ಹಾಸ್ಯಮಾಡಿದರಂತೆ ಕವಿವರ್ಯ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ. ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಇಂದು ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಮಾನ್ಯತೆ ತಂದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಕಲೆ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗಿರುವ ನಿಷ್ಠೆ. ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ವಿನಯ ಮತ್ತು ಸರಳ ಸ್ವಭಾವ.

ತಾಯಿ ಅಂಬಾ ಬಾಯಿ

ಸುಮಾರು 50 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅವರ ತಾಯಿ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರು "ಗಂಗೂ" ವಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದಾಗ ಮಗಳು ಹೀಗೆ ಕೀರ್ತಿಶಿಖರವನ್ನು

ಏರುವಳೆಂದು ನೆನೆಸಿದ್ದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗೆ ಹೆಸರಾದುದು –ಹಾನಗಲ್ ಮನೆತನ. ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರ ತಾಯಿ ಕಮಲಾಬಾಯಿಯವರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಗಾಯಕಿ. ಆದರೆ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಬಹು ಹೆಸರಾಂತ ಗಾಯಕಿ ಮತ್ತು ನರ್ತಕಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೇನೆಂದರೆ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ. ಅವರಿಗೆ ಗುರು- ಹರಪನಹಳ್ಳಿ ಇಮಾಂ ಸಾಹೇಬರು. "ಅವರು ಬಂದು ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದು ನೆನಪಿದೆ. ಪಾಠ ಹೇಳಿ ಊಟವಾದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಎಂಜಲೆಲೆಯನ್ನು ಎತ್ತಲು ಯಾರಿಗೂ ಬಿಡದೆ ತಾವೇ ಎತ್ತಿ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿ – ತಾಯಿಯ ಗುರುಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ.

ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿತ್ತು. ಅವರ ಕೈ ಬರೆಹದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳಿವೆ, ತ್ಯಾಗರಾಜ, ದೀಕ್ಷಿತರೇ ಮೊದಲಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿವೆ, ಹರಿದಾಸರ ಪದಗಳಿವೆ. ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅನೇಕ ಜಾವಳಿಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗೀತಗೋವಿಂದದ 'ನಿಂದತಿ ಚಂದನ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ 8ನೆಯ ಅಷ್ಟಪದಿಯನ್ನು ಕಾಂಬೋಜಿರಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದುದು. ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರು ಅವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ "ಸಮುದ್ರವಸನೇ ದೇವಿ" ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಸಭೆಯೆಲ್ಲಾ ನಾದಮಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತಂತೆ. ಅವರು ಉತ್ತಮ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಕೃತಿಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಮಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ

ತಾವು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದೆಯಾದರೂ, ಮಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಕಲಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು –ಅಂಬಾಬಾಯಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ: ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರ ಕಾಲದ ವೇಳೆಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವು ಹಿಂದೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಮಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಕಲಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಸಿದರೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಶೈಲಿಗೆ ಧ್ವನಿ ಒದಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಗಂಗೂವಿಗೆ ಅಂಬಾಬಾಯಿ ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಸಲಿಲ್ಲ. "ಆದರೂ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅದರಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ನೆನರುಂಚಿ ನಾನು, ಅಲಕಲಲ್ಲ, ಮುಂತಾದ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿ.

ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ 8ನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಕ್ಷಣಜ್ಞ ಹುಲಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಅವರದು ಬಹು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧ ಕ್ರಮ. "ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ದತ್ತೋಪಂತ ದೇಸಾಯರು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಬಂದರೆ ಮಾಸ್ತರಿಗೂ ದೇಸಾಯರಿಗೂ ಶ್ರುತಿ, ಸ್ವರ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಾದರೂ ನಿಲ್ಲುವಂತಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಸೊನ್ನೆ" ಎಂದು ಆ ದಿನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿ.

ಗುರುವರ್ಯರು

ಹುಲಗೂರರ ನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ದತ್ತೋಪಂತ ದೇಸಾಯರೇ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಬಳಿ ಶಿಷ್ಯತ್ವ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅಂಬಾಬಾಯಿಯವರು ನಿಧನರಾದಾಗ, ಬಹು ದುಃಖದಿಂದ ವ್ಯಾಸಂಗವನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟರು ಗಂಗೂಬಾಯಿ. ಅನಂತರ ಸೋದರಮಾವ ರಾಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ದತ್ತೋಪಂತರ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಪುನಃ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಸವಾಯ್ ಗಂಧರ್ವ ಅವರು ಕುಂದಗೋಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಮೇಲೆ ನಿತ್ಯವೂ ರಾಮಣ್ಣನವರೊಂದಿಗೆ ಕುಂದಗೋಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಗುರುಗಳ ಬಳಿ ಪಾಠ ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಐದು ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಅವರಿಗೆ ಪಾರ್ಶ್ವವಾಯು ಹೊಡೆದ ಮೇಲೆ ರಾಮಭಾವು (ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವ) ಅವರು ಒಂದೆರಡು ವರುಷಕಾಲ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ಆಗಲೂ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಗುರುಭಕ್ತಿ. ರಾಮಭಾವು ಅವರ ಅಪೂರ್ವ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆ, ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಲೇಖನವನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ ಮಾಡುವಾಗ್ಗೆ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ 25 ವಯಸ್ಸು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಜನಗಳ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರಾಮೊಫೋನ್ ರಿಕಾರ್ಡುಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಂತಗಳನ್ನು ಏರುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತದ ನಾನಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ನಾನಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. 1963ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಇತ್ತು ಸನ್ಮಾನಿಸಲಾಯಿತು. 1972ರಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರಕಾರದ 'ಪದ್ಮಭೂಷಣ' ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ನೇಪಾಳ, ಪಾಕಿಸ್ತಾನಗಳಲ್ಲೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಹಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಹೆಂಗಸರ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಂಚು ಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಕೋಮಲತೆ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದೆಂತಹ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಗಾಯನ? ಅದೆಂತಹ ವೀರ್ಯವತ್ತಾದ ಶೈಲಿ? ರಾಗಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತಾ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಹರಿದುಬರುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಅನೇಕ

ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅನೇಕ ರಾಗಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವಂತೂ ಅವರ ಶೈಲಿಗೇ ಮಾಡಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರವಾ, ಮಿಯಾಮಲ್ಲಾರ್ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಮ್ಮಡಿಸುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುತ್ರಿ ಕಷ್ಣಾ ಜೋಡಿ

ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರದ ಲಾಲಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕೋಮಲತೆ ಮಗಳು ಕೃಷ್ಣ ಹಾನಗಲ್ ಅವರ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ತಾಯಿಯವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕೃಷ್ಣಾ ತಾರ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಂತರೆ ಸಾಕು. ಅದೊಂದು ಸುಖಾನುಭವ. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತಾಯಿ ಮಗಳಿಬ್ಬರು ಒಂದು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವಂತಹ ಸಮ್ಮಿಳನ.

ಮಿಕ್ಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನೋವೈಶಾಲ್ಯವು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಭಾಷಣಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಾಗ ''ಸಂಗೀತ ಹಾಡಬೇಕು, ಕೇಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಏನದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಶೀಲತೆ ಅವರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠರಾದ ಗಂಗೂಬಾಯಿಯವರನ್ನು ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೇಳಿದಲ್ಲಿ ಏನು ಉತ್ತರ ಬರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ''ಸಂಗೀತವು ಕಷ್ಟಸಾಧನೆಯಿಂದ ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಿದ್ಯೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಕಷ್ಟ ಪಡದೆ ಫಲಬೇಕೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸತ್ವ ಕಡಿಮೆಯಾದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಸಾಧನೆ

ಈ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ''ಇಂದು ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಚಾರವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಸಭೆ ಸರ್ಕಲ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊರಕುವಂತೆ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇಂದಿನವರಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಾರೆ. ಗಾಯನವು ಹಾಡುತಾ ಹಾಡುತಾ ಏರುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕು, ಇಳಿಮುಖವಾಗಬಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಗಗಳ ಜೀವಸ್ವರಗಳೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಅರಿವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಪೋಷಿಸಿ ರಾಗವನ್ನು ಭಾವಪೂರಿತವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾಧನಾ ಬಲ ಇವುಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ'' ಎಂದರು ಗಂಗೂ ಬಾಯಿ.

ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯ ಹರಿದಾಸರೇ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂತು. ''ನೀವು ಏಕೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ?'' ಎಂದುದಕ್ಕೆ

"ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಭಾವ ಎರಡೂ ಮುಖ್ಯ. ನನ್ನ ಗಾಯನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವಾದುದರಿಂದ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ಗಂಗೂಬಾಯಿ.

ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಮಾತು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿತು. "ಸ್ವರ, ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವು ಮೂರೂ ಮುಖ್ಯ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು, ಹಾನಗಲ್, "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಯಾವ ಅಂಶಗಳು ನಿಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತವೆ?" ಎಂಬ ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ.

"ಹಾಗಾದರೆ ಇಂದಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳು ನಿಮಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿವೆಯೇ?"

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಗಂಗೂ ಬಾಯಿಯವರು ಇಷ್ಟಪಡಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ "ಹ್ಯಾಂಗೆ ಹಾಡಬೇಕೋ ಹಾಂಗೆ ಇಂದು ಹಾಡ್ತಿಲ್ಲ ಅಂತ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಭಾವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಾಡ್ತಿದಾರೋ ಅನ್ನಿಸ್ತದೆ" ಎಂದರು.

ನಾನು ಹ್ಯಾಂಗೆ ಹೇಳಲಿ

"ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತವು ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆಯೇ? ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಲು ಏನಾದರೂ ಸಲಹೆ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ.

"ನಾನು ಗುರುಗಳು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ಪಾಠವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ, ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ನನ್ನ ಕೈಲಾದಷ್ಟು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದೀನಿ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಮರಿಯದೆ ಅವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾನು ಏನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ? ಮುಂದೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆಯೋ ನಾನು ಹ್ಯಾಂಗೆ ಹೇಳಲಿ" ಎಂದರು ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1973

26. ರಾಷ್ಟ್ರಪುರಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡ ಪುತ್ರ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ

"ಇಂದು ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗೆ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ವಿಪತ್ತುಗಳು ಒದಗಿಬರುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಆತಂಕ ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭ್ರಮೆಯೆನಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಜವೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ವಿಪತ್ತು ಮಾತ್ರ

ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾಷೆಗೂ ಕಲೆಗೂ ಗಂಟು ಹಾಕುವುದು. ಕಲೆ, ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅತೀತ. ನಾಲ್ಕಾರು ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಆನಂದಗಳು ಭಾಷೆಯ ಎಲ್ಲೆಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೀರಿನಿಂತವು. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ನಿಷ್ಠೆ ಮೊದಲು ಕಲೆಗೆ; ಅನಂತರ ಭಾಷೆಗೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಗೆ ಮೊದಲು ಭಾರತೀಯ, ಅನಂತರ ಆಯಾ ರಾಜ್ಯದವ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ - ಹಾಗೆ.'' – ಇದು ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಅವರ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿ; ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿ.

ಕನ್ನಡ ಪುತ್ರ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ

ಡಿಸೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಜೋಶಿಯವರು ಬಂದಿದ್ದರು. ಆಗ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ನಡೆಯಿತು.

ಮನುಷ್ಯನು ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನದೊಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟಪಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಯಾರೂ ಗಮನವೀಯರು. ಅದೇ ಅವನು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದನೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಿಯದೋ ಬಾದರಾಯಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹುಡುಕಲಾರಂಭ. ಇದು ಪ್ರಪಂಚ ನಿಯಮ. ಜೋಶಿಯವರ ಬಗೆಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅವರು ಈಗ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವರು ಜೋಶಿಯವರು ನಮ್ಮವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರು ಕನ್ನಡಿಗರೂ ಹೌದು, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯರೂ ಹೌದು. ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಭಾರತದ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರೂ ಹೌದು.

''ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ಅಭಿಮಾನ ಇರಬೇಕು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮೀರುವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಬಾರದು. ಈ ಅಂಥ ಅಭಿಮಾನವು ಕೇವಲ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅಂದರೆ ರಾಜಕೀಯದ ಸೋಂಕು ತಗುಲಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಜನತೆಗೆ ಅಷ್ಟಿಲ್ಲ'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೋಶಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ''ಆಷಾಢಮಾಸದಲ್ಲಿ ಏಕಾದಶಿಯಂದು ನಾನು ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂತವಾಣಿ' ಎಂಬ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂತ ಶಿರೋಮಣಿಗಳು ರಚಿಸಿರುವ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುವುದು. ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೋಡಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಜನಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು. ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕೇಳುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ತಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಗೀತೆಗಳು ಬಂದಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಹುರುಪಿನಿಂದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾರೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಅವರಿಗೆ ಈ ಭಾಷೆ ಹೆಚ್ಚು. ಅದು ನಮ್ಮದಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿನಿಂತ ನಾದಸೌಖ್ಯ, ಭಕ್ತಿಭಾವ, ತನ್ಮಯತೆ, ಇವು ಆ

ಜನತೆಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ; ಹರ್ಷವನ್ನೂ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ.''

ಕಾಳಸಂತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟ

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ, ಅನುಭವದಿಂದ, ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾರೆನ್ನಬಹುದು. ಅವರು ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಎಲ್ಲೋ ನೆಲೆಸಿರಬಹುದು. ಇಂದು ಆ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇಡೀ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಗಳಿಗೂ ಹರಡಿದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡೊಡನೆಯೇ ಮಾರನೆಯ ದಿನವೇ ಆತುರಾತುರವಾಗಿ ಹೊರಟರು. ಕಾರಣ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ. ಅದಾದ ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿ. ಹೀಗೆ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಜೀವನ. ದೆಹಲಿ, ಕಲ್ಕತ್ತ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಿಗೆ ಟಿಕೀಟು ದೊರೆಯುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಿನಿಮಾದ ''ಬ್ಲಾಕ್'' ಟಿಕೇಟುಗಳಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ಕೊಂಡುಹೋಗುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತದ ಹುಚ್ಚು

ಸುಮಾರು 40 ವರುಷಗಳ ಕೆಳಗೆ ಸಂಗೀತದ ಹುಚ್ಚು ಹತ್ತಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ – ಊರೂರು ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಭೀಮಸೇನನಿಗೆ ಈ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಈ ಮೌಲ್ಯ, ಈ ಸ್ಥಾನ– ಒಂದು ದಿನ ದೊರಕಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇತ್ತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮಗನ ಈ ಸಂಗೀತದ ಹುಚ್ಚಿನ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಗುರುರಾಜ ಜೋಶಿಯವರು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ. ಎಂತಹ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಕಡೆಗಾಣಿಸುವಂತಹ ಸಂಗೀತ ಮೋಹ, ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಇವೆರಡೂ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಗುಣಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅವರು ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಓಡಿದಾಗ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರಿಗೆ ಸುಮಾರು 13-14 ವರುಷ. ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಕೇಳಬೇಕು. ''ನನಗೆ ಯಾವ ರೈಲು ಯಾವೂರಿಗೆ ಹೋಗುವುದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಸುಮ್ಮನೆ ಹತ್ತುವುದು. ಕನ್ನಡದ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಮರಾಠಿ ವಾಕ್ಯಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು ಅಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಗಾಳ ಉತ್ತರ ಭಾರತ ಎಲ್ಲಾ ತಿರುಗಿದೆ. ಹೇಗೋ ಕೈ ಸನ್ನೆಯೋ ಚೌ ಚೌ ಭಾಷೆಯೋ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ.''

ಈ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದುದು ಮತ್ತು ಅವರ ಹೆಸರಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದುದೂ ಹೌದು.

ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದಾಗ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ಸುಮಾರು 20-21 ವರುಷ. ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆ ದಿನಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ : "ಆಗ ನನಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಚೇರಿಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಗಣಪತಿ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು. ಆಗ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ದಿನಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 8 ಗಂಟೆಯಿಂದ ಮಾರನೆಯ ಮುಂಜಾನೆ 4 ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ ಸಾಲಾಗಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ತಾಸಿನ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಂದು ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತಾಭಿಮಾನಿಗಳು ನಗರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಇರಬಹುದು, ಕೇಳಿನೋಡಿರಿ."

ಸಂಗೀತವು ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಹೆಸರು (ಬಹುಶಃ ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯವೂ ಇರಬಹುದೇನೋ) ಅವರಿಗೆ ಅಜ್ಜ ಭೀಮಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಬಂದುದು. ಆಚಾರ್ಯರು ಉತ್ತಮ ಪುರಾಣಿಕರು, ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ರಾಗಭರಿತವಾಗಿಯೂ, ಭಾವಪೂರಿತವಾಗಿಯೂ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವರು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗವಾಯಿ ಆಗಿದ್ದರೂ ಜ್ಞಾನಸ್ಥರಾಗಿದ್ದವರು. ಅವರ ನಂತರ ಗೌನುಹಾಕಿ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಿ ಧೂಳು ಕವಿಸಿಕೊಂಡು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಭೀಮಾಚಾರ್ಯರ ತಂಬೂರಿ ಪುನಃ ಝೇಂಕರಿಸಿದುದು ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗ ಭೀಮಸೇನ ತನ್ನ ಏಳನೆಯ ವರುಷದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಈಚೆಗೆ ತಂದು ಕೊಡವಿ ಮೀಟಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳ ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಿಸಿದಾಗಲೇ.

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಹುಟ್ಟಿದುದು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ರೋಣದಲ್ಲಿ, 1922ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ, ಫೆಬ್ರುವರಿ 14ನೆಯ ತಾರೀಖು ರಥಸಪ್ತಮಿಯಂದು, ಆಚಾರಶೀಲರೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೂ ಆದವರ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ. ತಂದೆ ಗುರುರಾಜ ಜೋಶಿಯವರು – ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು. ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾರಸ್ವತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು. ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಪ್ರಕಾಶಕರು. ತಾಯಿ ಆಚಾರಶೀಲ ಮಾಧ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರಾದುದರಿಂದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಇಂಚರದ ವಾತಾವರಣವೆಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತದ ಗುಂಗು ಹತ್ತಿದವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆವಂತೆಯೇ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ. ಶಾಲೆಗೂ ಸಂಗೀತಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೂ ಘರ್ಷಣೆ. ಸಂಗೀತವಿದ್ದೆಡೆ ಮನಸ್ಸು, ಅದರ ಹಿಂದೆ ದೇಹ. ಕೇಳಿದಾಕ್ಷಣ ಏಕಸಂಧಿ ಗ್ರಾಹಿಯಂತೆ ಹಿಡಿದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇಂಪಾಗಿ ಹಾಡುವುದು. ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವಾಗ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಪರಿವೆಯೇ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ..... ಹೀಗೆ ಈ ಉತ್ಕಟಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಕಟ್ಟೆ ಕಟ್ಟಿ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಲು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ. ಪ್ರಾರಂಭ ಗುರುಗಳು – ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ಚನ್ನಪ್ಪ. ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಭೀಮ್‌ಪಲಾಸ್ ರಾಗದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಈ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣವು ಅವರ ಉತ್ಕಟ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಉಲ್ಬಣಗೊಳಿಸಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಓಡಿದರು – ಸಂಗೀತದ ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆ ಹಿಡಿಯಲು. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಂಡೇ ನಾಲ್ಕಾರು ಕಾಸು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋದರು. ಪುನಃ ಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. "ಆಗ ನನಗೆ ಸಂಗೀತದ ಸಂಪಾದನೆ ಆಗದಿದ್ದರೂ ಧೈರ್ಯದ ಸಂಪಾದನೆಯಂತೂ ಆಯಿತು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೋಶಿ.

ಕ್ಷೇತ್ರ ಬದಲಾವಣೆಯಾದರೆ ಈ ಪಿಡುಗು ಹೋಗಬಹುದು. ಮಗನೂ ಹದ್ದುಮೀರದಿರಬಹುದು ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಭೀಮಸೇನನನ್ನು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ತಂದುಬಿಟ್ಟರು – ಗುರುರಾಜ ಜೋಶಿಯವರು. ಪ್ರೊ॥ ಕೆ. ಬಿ. ಮಾಧವ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭೀಮಸೇನನಿಗೆ ಆ ಊರಿನ ಸಂಗೀತ ವಾತಾವರಣ, ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗೋಷ್ಠಿಗಳೂ ಹೊಸ ಅನುಭವವೇ. ಕಳೆದ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರನ್ನು ರಾಳ್ಲಪಲ್ಲಿ ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, "ಓಹೋ ಅವರು ಗೊತ್ತು. ಅವರು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದರು. ಶರ್ಮರಿಗೆ ಜ್ಞಾಪಕವಿಲ್ಲ. 40 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಅವರ ಮನೆಯ ಸಂಗೀತ ಗೋಷ್ಠಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಹನ್ನೊಂದು ವರುಷದ ಬಾಲಕನ ನೆನೆಪಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಮತ್ತೆ ಗೃಹತ್ಯಾಗ

"ಇಂದಿರಾಬಾಯಿಯವರಿಗೆ (ಮಾಧವಾರವರ ಪತ್ನಿ) ಸಂಗೀತ ಬರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ನನ್ನನ್ನು ಕೂರಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾಠ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಡಿಸಿದಳೆಶೋದಾ – ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿದರು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೋಶಿ. ಗದಗಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ ಒಮ್ಮೆ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿ ಗವಾಯಿಯವರೆದುರಿಗೆ ಭೀಮಸೇನನ ಗಾಯನವಾಯಿತು. ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ಗವಾಯಿಗಳು, ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಸಲಹೆ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಮಾತುಗಳು ಬಹುಶಃ ಭೀಮಸೇನನ ಕಾಲಿನ ಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಕೀಲಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ದೂರದ ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆಯೂ ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತೇನೋ! ಎರಡನೆಯ ಸಲ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಓಡಿದರು.

ಈ ಬಾರಿಯ ಸಂಚಾರ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯದು. ಬಹುಕಷ್ಟದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದುದು. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ತೀವ್ರವಾದ ಚಳಿ, ನಿಲ್ಲಲು ನೆರಳಿಲ್ಲ, ಮೈಮೇಲೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಟ್ಟೆಯಿಲ್ಲ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಬರದು. ಉಪವಾಸ ವನವಾಸ. ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ಹೋದರು – ಪಹರಿ ಸಾನ್ಯಾಲ್‌ರವರ ಬಳಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ. ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಬಾಲಕನನ್ನು ಜಿತ್ನದೇವ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಸಾನ್ಯಾಲರ ಬಳಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಸಾನ್ಯಾಲ್‌ರವರು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಕಂಡರು. "ಅಲ್ಲಿ ನೀವು ಕಲಿತಿದ್ದೇನು?"

ಎಂದರೆ– "ಸಾನ್ಯಾಲರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಅಷ್ಟು ಇಷ್ಟು ಮಾಡಿದ್ದೇನು? - ಮನೆಗೆಲಸ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೋಶಿ. ಹರಿವಲ್ಲಭ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಬರುವುದರಿಂದ ಪಂಜಾಬಿನ ಜಲಂಧರ್ ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ನಿನ್ನ ಆಸೆ ಈಡೇರಬಹುದೆಂದು ಪಹರಿ ಸಾನ್ಯಾಲರು ಸಲಹೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಪಾಡುಪಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದು ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು.

ಸವಾಯ್ ಗಂಧರ್ವರ ಬಳಿ

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಶಿಷ್ಯನೆಂದು ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯಸಲ ಓಡಿ ಹೋಗಿ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಮಗನನ್ನು ಗುರುರಾಜ ಜೋಶಿಯವರು ಬಹುಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರೆಂದು ಅನ್ವರ್ಥನಾಮ ಪಡೆದ ರಾಮಭಾವು ಕುಂದಗೋಳಕರ್‌ರ ಬಳಿ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದರು. ಗುರುಕುಲವಾಸ. ರಾಮಭಾವು ಅವರು ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಗುರುಕುಲವಾಸದ ಜೀವನ ಎಂತಹುದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಇದ್ದ ಒಂದೂವರೆ ವರುಷದಲ್ಲಿ ಜೋಶಿ ಕಲಿತುದು – ಒಂದೇ ರಾಗ – ಪೂರಿಯಾ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಇನ್ನು ಪಾಠ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಳಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಪುನಃ ಲಂಗರು ಇಲ್ಲದೆ ತೇಲಾಡುವ ದೋಣಿಯಂತೆ ಆಯಿತು – ಜೋಶಿಯವರ ಸ್ಥಿತಿ.

ಪುನಃ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಸಮಾಗಮವಾದುದು ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ 60ನೆಯ ವರ್ಷದ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದಂದು. ಪರಸ್ಪರ ಆಗಲಿದ ಮೇಲೂ ಶಿಷ್ಯನು ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ದೂರದಿಂದಲೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮಭಾವು ಅಂದಿನ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭೀಮಸೇನನ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿಯಿತ್ತರು. "ಅಂದು ನಾನು ಹಾಡಿದ ಮಿಯಾಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗ ನನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದ ಅನುಭವ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಜೋಶಿ.

ರಾಗಗಳ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಬಳಿ ಒಟ್ಟು ಐದು ವರುಷಕಾಲ ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಐದು ವರುಷಗಳು ಐದು ರಾಗಗಳನ್ನು ಕಲಿತರು. "ಇಲ್ಲಿ ಸಂಖ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕ್ರಮ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ರಾಗದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳೇನು, ತಿರುಳೇನು? ಜೀವನಾಡಿಯೇನು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ, ಅವುಗಳಿಂದ ರಾಗವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಗದ ವೈಶಾಲ್ಯ ಭಾವ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸು ಇವುಗಳನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಇದು ಅಮೂಲ್ಯವಲ್ಲವೇ. ನಮ್ಮ ಗುರುಗಳು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ರಾಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಗವನ್ನೂ ಹೊಸ

ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಅಂದಗೊಳಿಸಿ ರುಚಿಗೊಳಿಸಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ

ಈ ಮಾತುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವರ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮನಗಾಣ ಬಹುದು. ಜೋಶಿಯವರ ದಾರ್ಢ್ಯವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ದನಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದುದು, ತುಂಬುನಾದ. ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಭಾಂಗಣವೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುವ ಘೂಂಕರಿಸುವ ನಾದ. ಗಾಯನದ ಶೈಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ವೀರ್ಯವತ್ತಾದುದು. ಅವರ ಮಾತಿನಂತೆಯೇ ಅವರ ಸಂಗೀತವು ಹರಿದುಬರುವುದೂ ನೇರವಾಗಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಚು, ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ. ಶ್ರವ್ಯವಾದ ನಾದದ ದಪ್ಪ ದಪ್ಪ ತುಣುಕುಗಳು. ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹರಿವಾಗ ರಾಗಗಳ ಧಾರೆಗಿಂತ ಒಂದು ಪ್ರವಾಹವೇ ಬಂದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಅವರ ತಾನ ಪ್ರಸ್ತಾರದ ವೈಖರಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷಗಳ ಕಾಲ ಉಸಿರು ಹಿಡಿದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗುಡುಗಿಸುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ತುಂಬುವರು.

ತುಂಬು ಗಾಂಭೀರ್ಯ

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ರಾಗಗಳ ದಿಟ್ಟವಾದ ಹಾಗೂ ದೃಢವಾದ ಆಕಾರ, ಖಚಿತವಾದ ಲಯ ಮತ್ತು ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ ತುಂಬುನಾದ ಇವುಗಳಿಂದ 'ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿನ ಶಿಲ್ಪಗಳು' ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪದಂತಹ ನಾಜೂಕು ನವಿರಾದ ಅಲಂಕರಣವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ದಿಟ್ಟ, ದೃಢ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನೇರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವರು ಹಾಡುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಮನ್, ಪೂರಿಯಾ, ಪೂರಿಯಾ ಕಲ್ಯಾಣ್, ಪೂರಿಯಾ ಧನಾಶ್ರೀ, ಭೀಮ್‌ಪಲಾಸ್, ಜೋಗಿಯಾ, ಮಿಯಾಮಲ್ಹಾರ್, ಮುಂತಾದುವು ಬಹುಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಆಗಾಗ್ಗೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಬಾಗೇ ಶ್ರೀ ಬಹಾರ್, ಭೈರವ್ ಬಹಾರ್ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನೂ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ- ಗಾಂಭೀರ್ಯ. ಕಾಪಿ, ಪೀಲು ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಕಾರುಣ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಈ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ಶಾಂತಭಾವವು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಭವವಾಗುವುದು.

ಇದನ್ನೇ ಜೋಶಿಯವರು ಹಾಡುವ ದೇವರ ನಾಮಗಳಿಗೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಕರುಣಾಕರನೀ, ಯಾದವ ನೀ ಬಾ, ಮೂರುತಿಯನು ನಿಲ್ಲಿಸೋ ಮುಂತಾದ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳಿವೆ. ಅವರ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಠುಮ್ರಿ, ಅಭಂಗ್, ಭಜನ್ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಅವುಗಳ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ

ರಾಗಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ - ಜೋಶಿ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ-ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಇನ್ನು ಒಳಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಶತಮಾನವನ್ನು ದಾಟಿದ್ದರೂ ಜೋಶಿಯವರ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾದಪುಷ್ಟಿಯಿದೆ. ಶ್ರವ್ಯತೆಯಿದೆ. ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ನೆಮ್ಮದಿಯುಂಟುಮಾಡುವ ಗುಣವಿದೆ. ಆದರೆ ಪೌರುಷದ ಕಾವೂ ಇನ್ನೂ ಬಲವಾಗಿದೆಯೋ ಎಂದೂ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ- ಜೋಶಿ. ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿಬಿಡುವರು. ಆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇಂದಿನ ಭಾವನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ಸಾರವಿಲ್ಲ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿ

ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರುಗಳ ಶೈಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೂ ತಿಳಿದಿದೆ. ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಶಿಕ್ಷಣವೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರ ವಾಣಿಯಿಂದ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲರು.

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರೂ ಅಷ್ಟೇ. ಟೈಗರ್ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಫುರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಅವರಿಗೆ ಆಪ್ತರೂ ಹೌದು. ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ತುಲನೆ ಮಾಡಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಚಿಂತನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ ಹೌದು.

ಶಾರೀರದ ಗುಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ''ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಾಧನಮಾಡಿ ನಾದವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ರುಚಿಕರವಾಗಿ ಹಾಡಬಹುದು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರುಚಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಔತ್ತರೇಯರಿಗೇಕೆ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವು ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಎಂದು ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ ''ಔತ್ತರೇಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ತಪ್ಪು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಔತ್ತರೇಯರ ಗಮನವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂತಹ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ರುಚಿ ಹತ್ತಿಸಿ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಇದು ಸಾಧ್ಯ'' ಎಂದರು ಜೋಶಿ.

ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿಯವರು ಇಂದು ಭಾರತದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗಾಯಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರೆಂದು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 1972ರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಪದ್ಮಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಂದ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಸತ್ಕಾರಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಈಗ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆ. ವರ್ಷದಲ್ಲಿ 10 ತಿಂಗಳು ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು. ಎರಡು ತಿಂಗಳು ವಿಶ್ರಾಂತಿ. ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಊರಿಗೂ ತಮ್ಮದೊಂದು ಮೋಟಾರ್ ಗಾಡಿಯಲ್ಲೇ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಪ್ರಯಾಣಗಳದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕತೆ. ಈಗ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವರ ಪತ್ನಿ ವತ್ಸಲಾಬಾಯಿ ಜೋಶಿಯವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ವತ್ಸಲಾ ಅವರು ಜೋಶಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಉಳಿಯುವ ಸೂಚನೆ ಇದೆಯೇ! ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ "ಕಲೆಯು ಎಂದೂ ಜಡವಾಗಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ನದಿಯಂತೆ ಒಂದೊಂದು ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಹಳೆಯದಾದುದಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಹೊಸ ನೀರು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿ-ನಿಯಮ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಗಳ ಪಾತ್ರ ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1973

27. ಕರ್ನಾಟಕದ ಏಕಮಾತ್ರ ಸರೋದ್ ವಾದನ ಪ್ರವೀಣ ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥ್

ಹದಿಮೂರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ರವಿಶಂಕರ್ ಮತ್ತು ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್ ಅವರ ಸಿತಾರ್-ಸರೋದ್ ಜುಗಲಬಂದಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಯಿತು. ಕಚೇರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಭೋಜನ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್‌ರೊಂದಿಗೆ ಲೋಕಾಭಿರಾಮವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ "ನಮ್ಮ ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥ್ ಹೇಗೆ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ನಮ್ಮ" ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನವರೆಂದು ಅರ್ಥ. ಆಗ ನನಗೆ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರ ಪರಿಚಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಬಳಿ ಸರೋದ್ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದಿದ್ದಿತು.

ಸಿಗರೇಟು ಸೇದುತ್ತಿದ್ದ ಖಾನ್‌ರವರು ನನ್ನನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಾ "ಒಳ್ಳೆಯ ಹುಡುಗ, ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಲಿತಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದರು – ಹೊಗೆ ಬಿಡುತ್ತಾ, ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ಕೇವಲ

ಐದು ಪದಗಳು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬಹು ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್ ಅವರು ಎಂತಹ ಮಿತಭಾಷಿ ಎಂಬುದು ಅವರನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಷಯವೇ. ಅಲ್ಲದೇ ಬಹು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಸಂಗೀತ ಕಲಿತವರು ಅವರು–ಹಳೆಯ ಕಠಿಣ ಶಿಸ್ತಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ಯಾವ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಈ ಐದು ಪದಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವವೆಂದು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಫಸ್ಟ್‌ಕ್ಲಾಸ್ ಪಾಸಾದವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪತ್ರದಂತೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಕಚೇರಿ ನುಡಿಸಿ....

ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಇಷ್ಟು ಮಾತುಗಳನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿರಬಹುದೋ ಏನೋ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂದಿಗೆ ಸುಮಾರು ಒಂದು, ಒಂದೂವರೆ ವರುಷದ ಹಿಂದೆ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟನೆ ನಡೆಯಿತು. ಆಗ ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರೂ ಇನ್ನೂ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಬಳಿ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ಬಹು ತಾಪತ್ರಯ. ಯಾರೂ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವವರಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಲ ಬಹು ಕಷ್ಟಕ್ಕಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಿತು. ಅಂದು ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರೂ ಊರಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನೂ ತೋಚದೇ ದುರ್ಗಾಪೂಜೆಯ ಉತ್ಸವ ಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಸರೋದ್ ನುಡಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಕಚೇರಿಗೆ ಪ್ರತಿಫಲ - ಒಂದು ಊಟ ಮತ್ತು 20 ರೂಪಾಯಿ. ಕಚೇರಿ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಿತು. ಬಂದಿದ್ದವರೆಲ್ಲಾ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದೇ ಒಂದು ಅಪಾಯವೂ ಕಾದಿದ್ದಿತು.

ಚಪ್ಪರದಲ್ಲಿ ಲೌಡ್ ಸ್ಪೀಕರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಧ್ವನಿ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಮನೆಯವರೆಗೂ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತೋ ಏನೋ! ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದವರು ಯಾರೋ ವಾದಕರಾರೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಖಾನ್‌ರವರು ಊರಿಗೆ ಬಂದ ನಂತರ ಅವರ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಉಸುರಿದರು. ಮುಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ರಾಜೀವರ ಬಾಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳಬೇಕು.

''ಎಂದಿನಂತೆ ಪಾಠಕ್ಕೆ ಹೋದೆ. ಗುರುಗಳು ನಿಂತಿದ್ದರು. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಮುಗುಳು ನಗೆಯಿಲ್ಲ. ದುರುಗುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತಾ 'ದೊಡ್ಡ ಉಸ್ತಾದನಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿಯೋ' ಎಂದರು. ನನಗೆ ನಡುಕ ಹುಟ್ಟಿತು. ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದೆ. ತಪ್ಪಾಯಿತು ಎಂದು ನನ್ನ ಕಷ್ಟದ ಕಥೆಯೆಲ್ಲಾ ಹೇಳಿದೆ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೇ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. 'ತೊಗೋ ಸರೋದನ್ನ' ಎಂದು ಗದರಿಸಿದರು. ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಾನು ತದನಂತರ 'ಹೂಂ, ಮೊನ್ನೆ ನೀನು ಮಾಡಿದ ಕಚೇರಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪುನಃ ನುಡಿಸು' ಎಂದು ಎದುರಿಗೆ ಕುಳಿತರು. ನಾನೂ ಅಧೈರ್ಯದಿಂದಲೇ ನುಡಿಸಿಕೊಂಡುಹೋದೆ. ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಅಲ್ಲಾಡದೇ ಕೂತು ಕೇಳಿದರು. ಎಲ್ಲಾ ಆಯಿತು. ಒಂದು ನಿಮಿಷ ಸುಮ್ಮನಿದ್ದು 'ಸರಿ' ಎಂದರು. ಅನಂತರ ಸಿಗರೇಟ್ ಹಚ್ಚಿ ಸೇದುತ್ತಾ 'ನಾನು ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ ಗೊತ್ತೇ' ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ನಾನು ಮಾತನಾಡಲಿಲ್ಲ. 'ನಿನ್ನನ್ನು

ನನ್ನ ಬಳಿಯಿಂದ ಓಡಿಸಿಬಿಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಕೇಳಿ ನೋಡಿ ಅನಂತರ ಮಾಡೋಣವೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ. ನೀನು ನುಡಿಸಿದುದು ಸರಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈಗಲೇ ನಿನ್ನನ್ನು ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಸಿಯೇಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆ.' ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಹೀಗೇಕೆ ಮಾಡಿದೆ. ನನಗೆ ಹೇಳಬಾರದಾಗಿದ್ದಿತೇ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಡ' ಅಂದರು ಗುರುಗಳು. ಅಂದು ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರು ನಿರೂಪಿಸಿದುದು ಕೀರವಾಣಿ ರಾಗ. ಅದು ಅವರಿಗಿನ್ನೂ ಪಾಠವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅದೇನು ವಾದ್ಯ ?

ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯನ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಈ ಅಗ್ನಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಫಲವಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ರಾಜೀವ್‌ರವರಿಗೆ ಸರೋದ್ ವ್ಯಾಮೋಹವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಸಾದರೆಂದು ಗುರುಮುಖದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾದುದೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಬಹುಕಾಲ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರಿಗೆ ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ ಅಸಹ್ಯ. ಅದೇನು ವಾದ್ಯ ಆ ಮರದ ತುಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಚರ್ಮದ ಹೊದ್ದಿಕೆ, ಮೀಟುವುದು ನರಗಳನ್ನು. ಇದೊಂದು ವಾದ್ಯವೆ? ನೋಡಲೂ ಅಸಹ್ಯ. ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಾ ಅಂದರೆ ಸಿತಾರ್. ಇದು ರಾಜೀವ್‌ರವರ ನಂಬಿಕೆ. 1949ರಲ್ಲಿ ರವಿಶಂಕರ್ ರವರ ಸಿತಾರ್ ವಾದನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಇನ್ನೂ ದೃಢವಾಯಿತು.

ಹದಿನೆಂಟು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಈ ನಂಬಿಕೆಯು ಹೋಗುವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿತು. ಅದೇ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ರವಿ ಶಂಕರ್ ಮತ್ತು ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನ್‌ರವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 'ಸಿತಾರ್-ಸರೋದ್' ಜುಗಲಬಂದಿ ಕಚೇರಿ ನಡೆಸಿದರು. "ನನಗೆ ಸಿತಾರ್ ಕೇಳುವ ಹುಚ್ಚು" ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು ರಾಜೀವ್, ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ. "ನನಗೆ ಒಬ್ಬ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮಹಿಳೆ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಳು. ಆಕೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಈ ಕಚೇರಿಗೆ ಬರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿನಾಯ. ರವಿಶಂಕರ್‌ರವರ ತನಿ ಸಿತಾರ್ ವಾದನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಏನೂ ತೊಂದರೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸರೋದ್? ಆಕೆಗೆ ಈ ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು ಸಿತಾರನ್ನೇ ಕೇಳಿ ಎಂದು ಮುಂಚೆಯೇ ತಿಳಿಸಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದದ್ದಾಯಿತು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ರಾಗವೇ 'ಪೂರ್ಯಾ ಕಲ್ಯಾಣ್'. ಸರೋದ್‌ನಲ್ಲಿ ಅದರ ಮೊದಲ ಸಂಚಾರಗಳು ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ನನಗೆ ಮೈಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುತ್ ಸಂಚಾರವಾದಂತಾಯಿತು. ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಆ ರಾಗವನ್ನು ಸರದಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತುವುದನ್ನೇ ಕಾಯಲಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಆ ರಾಗವು ಮುಗಿಯುವ ವೇಳೆಗೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸೇ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಯಿತು. ನನಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಮರೆತಂತಾಯಿತು. ಅಂದು ವಿಪರೀತ ಮಳೆ. ನೆನೆದುಕೊಂಡು ಮನೆ ಸೇರಿದ್ದು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸರೋದಿನ ಅದೇ ಗಂಭೀರವಾದ ನಾದ. ಆ ವಾದ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾನೇಕೆ ಹೀಗೆ ಭಾವಿಸಿದ್ದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯ. ಈ ವಾದ್ಯವನ್ನು

ಕಲಿಯಲೇಬೇಕು. ಕಲಿತರೆ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರ ಹತ್ತಿರವೇ ಕಲಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ಉತ್ಕಟ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಮೂಡಿತು'' ಎಂದರು.

ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧ

ಆದರೆ ಅವರ ಬಳಿ ಸೇರುವುದು ಹೇಗೆ? ಆ ವೇಳೆಗೆ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು ಬಿ.ಎ. (ಆನರ್ಸ್) ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಿ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಚರರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಅಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಉದ್ಯೋಗವೇ ಅವರ ಜೀವನದ ಆಧಾರ. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿಯೂ ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋದರು. ಅಲ್ಲಿ ವನವಾಸ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಜ್ಯೋತಿಷಿಯೊಬ್ಬರನ್ನು ಹಿಡಿದರು. ಅವರು ರಾಜೀವರ ಕಥೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳಿ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಅವರ ಶಿಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುವ ಭರವಸೆಯಿತ್ತರು - ಅದರಂತೆ ಅವರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದಾಗ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ವಿಚಾರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅನಂತರ ಆ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಷ್ಟನಿಷ್ಠೂರಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಿಳಿಸಿದರು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ವಾದ್ಯದ ಶಿಕ್ಷಣವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕಾದುದು ಬಹು ಪೂರ್ವವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕೈ ಬೆರಳು ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಬಗ್ಗಿಸಬಹುದಾದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ರಾಜೀವರಿಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ವಯಸ್ಸು – 23. ಸರೋದ್ ಬಹಳ ಕಷ್ಟಸಾಧನೆಯಿಂದಲೂ ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತಹ ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಅನಿಶ್ಚಯ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅನುಭವಿಸಲು ತಯಾರಾಗಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದರು ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ್.

ಹದಿನೇಳು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರ ಸರೋದ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಾಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರೇ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯವನ್ನೂ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರು. ತಾರಾನಾಥರ ಬಳಿ ವಾದ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯ ದಿನವೇ ಸ್ವಲ್ಪ ನಿರಾಸೆ ಅಂಕುರವಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬೆರಳುಗಳ ಉಗುರುಗಳಿಂದ ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಷಯವು ರಾಜೀವ್‌ರವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಕೈಯೆಲ್ಲಾ ನೋಯಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ಹೀಗೆ ಎಂಟು ಹತ್ತು ದಿನಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನ ತಮ್ಮ ಹುದ್ದೆಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಡವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ – ಕೆಲವು ದಿನಗಳನಂತರ ಅವರು ಪುನಃ ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋಗಿ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಆಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಸರೋದ್ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಅನೇಕ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿದ್ದರು. ಹೊರಟು ಹೋದವರು ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಜೀವ್‌ರವರದು ಒಂದು ವಿಶೇಷವೇ ಸರಿ. ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಅವಕಾಶವಾದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ, ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಿಡುವಿನವೇಳೆಯಲ್ಲಿ

'ಆರ್ಯನ್‌ಪಾತ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾಭವನ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗ. ಮುಂದೆ ಆಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪಾಠ ಕ್ರಮ ಆದರೆ ಉದ್ಯೋಗವಿಲ್ಲ, ಹಣವಿಲ್ಲ, ತಾಪತ್ರಯ.

ಎಳೆ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದ

ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರಿಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕಷ್ಟನಿಷ್ಠೂರಗಳನ್ನು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಎದುರಿಸುವ ಸಂಯಮ ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಅನುವಂಶಿಕವಾದುವು. ಅವರು ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರ ಮಗ ಎಂದಮೇಲೆ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಶಿಸ್ತು, ಕ್ಲುಪ್ತವಾದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಏಳುವುದು, ವ್ಯಾಯಾಮ, ಸಂಗೀತ ಸಾಧನೆ, ಪಾಠ ಪ್ರವಚನ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು. ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರು ನಾನಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯ, ಸಾಹಿತಿ, ಸಂಗೀತಗಾರ, ರಾಜಕಾರಣಿ ಮುಂತಾದವರ ಕೂಟಗಳು ಸರ್ವೇ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತಂಗುವುದು. ಅವರ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಾಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲಾ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ತಾರಾನಾಥರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಬಲ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಗನಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲೇ ತಬಲಾ ವಾದನದಿಂದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು.

"ನನಗೆ ಇನ್ನೂ ಬಲಗೈ-ಎಡಗೈಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತಿಳಿಯದ ದಿನಗಳವು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಾಜೀವ್. "ಆದರೆ ಈ ತಬಲದ ಠಣತ್ಕಾರ, ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ಉರ್ದು, ಈ ಸಂಗೀತ ಪರಿಷೆಗಳು ಅವು ಬಹುಶಃ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಏನೋ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದ. ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರ ಗ್ರಾಮಫೋನ್ ರಿಕಾರ್ಡುಗಳಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂ ಖಾನರ ರಿಕಾರ್ಡ್‌ಗಳೆಂದರೆ ನನಗೆ ಬಹು ಇಷ್ಟ. ಇದಲ್ಲದೇ ಇನ್ನೂ ಓದಿ ಬರೆಯಲು ಬಾರದಿದ್ದರೂ ನನ್ನ ಮೂರು ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಇಂತಹ ಹಾಡಿನದೇ, ಇಂತಹವರದೇ ರಿಕಾರ್ಡ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಾ ಅಂದರೆ ತರುತ್ತಿದ್ದೆ" ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರು ಆ ದಿನಗಳನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾ.

ಬಾಲ್ಯದ ಪಾಠ

"ನನಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯರಿಂದಲೇ " ಎಂದು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು. "ತಂದೆಯವರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಶುದ್ಧಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅದನ್ನು ಭೈರವ ರಾಗದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಚೀಜುಗಳು ಮೂಲಕ ಮನನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಶುದ್ಧತೆ ರಾಗಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ವಾನುಭವ ಇವು ಮೂರು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವೆಂದು,

ಅವರು ಮನನ ಮಾಡಿಸಿದ್ದರು. ನನಗೆ ಏಳು ಎಂಟು ವಯಸ್ಸಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರ ದೇಹಸ್ಥಿತಿಯು ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಅವರೇ ನೇರವಾಗಿ ಪಾಠ ಮಾಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನನಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟರಾವ್ ರಾಮದುರ್ಗ್, ಪಂಚಾಕ್ಷರೀ ಗವಾಯ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತೇನೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿಯವರು ವಾತ್ಸಲ್ಯದಿಂದ ಹಾಗೂ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ನನಗೆ ಪಾಠ ಮಾಡಿಸಿದ ಜೋಗಿಯ ಮತ್ತು ಮುಲ್ತಾನಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮರೆಯಲಾರೆ.''

ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರಿಗೆ ಗುರುಮುಖೇಣ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ದಿವಂಗತ ''ಶಂಕರ ರಾವ್ ಜೋಷಿ'' (ದೇವಗಿರಿ) ಅವರಿಂದ. ದೇಹಾರೋಗ್ಯದ ನಿಮಿತ್ತ ಮಗನ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತಾವು ನೇರವಾಗಿ ಗಮನಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರಿಂದ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಒಬ್ಬ ಗುರುವು ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರು ಜೋಷಿಯವರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಜೋಷಿಯವರನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರಲು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಡುವ ಭರವಸೆಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಜೋಷಿಯವರು ಬಂದ ಸಂದರ್ಭ ಎಂಥದ್ದು? ಅದನ್ನು ತಾರಾನಾಥರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಕೇಳಿ :

''ಶಂಕರರಾವ್ ಜೋಷಿಯವರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ದಿನ 31-10-42, ರೈಲಿಳಿದು ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನೆಗೇ ಬಂದರು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ. ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ನಿಧನರಾಗಿ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆಗಳು ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯವರು ಜೋಷಿಯವರನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆದು ಏನೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಿ ಆದುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಯಾರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ ತಾವು ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ನಮ್ಮ ತಂದೆಯವರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಠ ಪ್ರವಚನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದೆಂದೂ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿದರು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಕೆ.ಎಸ್.ಕೆ. ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ತಾವೂ ನನ್ನೊಡನೆ ಜೋಷಿಯವರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯಲು ಇಚ್ಛೆಪಡುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು'' ಹೀಗೆ ಶಂಕರರಾವ್ ಜೋಷಿಯವರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 9 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಾಸಂಗ ನಡೆಯಿತು.

ಕಠಿಣವಾದ ವಾದ್ಯ

ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರಿಗೆ ಈಗ 40 ವರ್ಷವಯಸ್ಸು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸರೋದ್ ವಾದನದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಯಿದೆ. ಇದು

ಸಾಧಾರಣವಾದ ಸಾಧನೆಯೇನಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವೈಣಿಕರ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಗೋಟುವಾದ್ಯ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಸಿತಾರ್‌ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸರೋದ್ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ – ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸರೋದ್ ಬಹು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ವಾದ್ಯ. ಸ್ವರ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಿಲ್ಲ. ಬರೇ ಒಂದು ಉಕ್ಕಿನ ತಗಡು-ಬೆರಳುಗಳು ಜಾರಿ ಹೋಗುವಂತಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಸಿತಾರ್‌ನಂತೆಯೇ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ತರಬ್ ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವ ತಂತಿಗಳು. ಇದನ್ನು ಬಹು ಕಷ್ಟಸಾಧನೆ ಹಾಗೂ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಪಳಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವಾದ ವಿಚಾರಶೀಲತೆ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹಾಗೂ ವಿಧ ವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಅದೂ ಅಂತಹ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈಗ ಐದಾರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದೋ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಟೇಪ್ ರಿಕಾರ್ಡ್‌ನಿಂದ ಸಂಗೀತ ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಚಂದ್ರನಂದನ್ ರಾಗದ ನಿರೂಪಣೆ– ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ. ರಾಗ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯದಿಂದ ಅದು ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರದೇ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದೆವು. ಅದೇ ಘಾತ, ಅದೇ ಲಯಕಾರಿ ರಾಗವು ಮುಗಿದನಂತರ ತಿಳಿಯಿತು - ಅದು ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರದೆಂದು. ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರು ಆ ಮಟ್ಟದ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 1962ರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಆಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅವರ ಕಚೇರಿಯ ಟೇಪ್ ಮುದ್ರಿಕೆ ಅದು.

ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯದ ಗುಣಾವಗುಣ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಾಗ ''ಕುರೂಪಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಸುಲಭವೋ ಈ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸುಲಭ. ಅಲ್ಲದೇ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಶೈತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿದರೆ ವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ತಲೆನೋವು. ಧ್ವನಿ ಕುಗ್ಗುತ್ತದೆ. ತಂತಿಗಳು ಕಿತ್ತುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ನಿಗ್ರಹಿಸಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ತಾಳ್ಮೆ ಬೇಕು. ಕಷ್ಟವಾದುದನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಕೆಚ್ಚು ಬೇಕು. ಅದಿಷ್ಟೂ ಇದ್ದು ವಾದ್ಯವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಆ ವಾದ್ಯದ್ದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸೊಗಸು. ನಾದದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮಿನುಗುವ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿದಂತಹ ಸ್ವರ ಶ್ರೇಣಿಗಳು. ಲಯಕಾರಿ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಸರೋದ್ ಸಂಗೀತದ ಸೊಬಗನ್ನು ಎತ್ತಿ ಸಾರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಕಷ್ಟಮಯ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನೂ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟ ಖ್ಯಾತಿ ನಮ್ಮ ಗುರು ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್ ಖಾನರದು'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಾಜೀವ್. ಅವರಿಗೆ ಅಪಾರ ಗುರುಭಕ್ತಿ, ಅಲ್ಲದೆ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಹರಿದು ಬರುವ ಆ ಮನೋಧರ್ಮ, ಆ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸ, ತನ್ಮಯತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಗುರುವಿನ ವರ

ಇಂದು ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥರ ಜೀವನವು ನಾಣ್ಯದಂತೆ ಎರಡು ಮುಖವಾಗಿದೆ. ಒಂದು – ಅಧ್ಯಾಪಕ, ತರುಣ ಸಾಹಿತಿ, ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳ ಪ್ರಾಕಾರ, ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತಿರುವ ಪೀಳಿಗೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ಸಹಭಾವನೆ. ಸಂಸ್ಕಾರ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯದು - ಕಲಾವಿದ. ಸಂಗೀತದ ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಚಯ, ಅನುಭವ. ಸರೋದ್ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವ ಸಿದ್ಧಿ. ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳೂ ತೂಕ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಸಮ ಸಮ. ಸಂಗೀತದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮಗಿರುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯದಿಂದ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸರೋದ್ ವಾದನದಲ್ಲಿಯೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಸಿದ್ಧಿಯಿದೆ ಅವರಿಗೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕವು ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ. ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶ್ರೇಣಿಯ ಕಲಾವಿದರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ತಯಾರಾದವರು. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲಾ ಬಹುತೇಕ ಗಾಯಕರು. ವಾದ್ಯವಾದಕರ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತಂತೀವಾದ್ಯ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹು ಸ್ವಲ್ಪ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸರೋದ್ ವಾದಕರು ಒಬ್ಬರೇ – ರಾಜೀವ್ ತಾರಾನಾಥ್. ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1972

28. ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜಮನೆತನದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ

ಮೈಸೂರು ರಾಜಮನೆತನದವರಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ವಿಷಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಈ ರಾಜಮನೆತನದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಯದುರಾಯ - ಕೃಷ್ಣರಾಯರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಮನೆತನ ಬಹುಕಾಲ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಾಳೆಯಪಟ್ಟಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಯದುರಾಯರಿಂದ ಎರಡು ಶತಮಾನ ಗಳ ಅನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ಈ ರಾಜಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತನೆಯವರಾದ ರಾಜಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕಾರು ಸೀಮೆಗಳನ್ನು ಜಯಿಸಿ ರಾಜ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ರಾಜ ಒಡೆಯರು, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪಕೊಟ್ಟರು. ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಕಟ್ಟಳೆಗಳಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯರಿಂದ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ ಸೇರಿದ್ದುವು. ಇದನ್ನೇ ಮುಂದೆ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದ ಒಡೆಯರುಗಳೆಲ್ಲಾ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡುಬಂದವರು. ಸ್ವತಃ ರಸಿಕರಾಗಿದ್ದು, ಈ

ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು. ಹೀಗೆ ಅರಮನೆಯ ನಾನಾ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿತ್ತು.

ರಾಜ ಒಡೆಯರ ನಂತರ ಒಬ್ಬರ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬರಂತೆ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರು ಮತ್ತು ಇಮ್ಮಡಿ ರಾಜ ಒಡೆಯರವರ ರಾಜ್ಯಭಾರ. ಇವರಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರದು ಸ್ವಲ್ಪ ರಸಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಇಮ್ಮಡಿ ರಾಜ ಒಡೆಯರು ಆಳಿದುದು ಕೇವಲ ಒಂದೇ ವರುಷ. ಇವರ ನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವ ನರಸಿಂಹರಾಜ ಒಡೆಯರು. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನಾನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬಹುತೇಕ ನೆಲೆಸಿದುದು ಎರಡು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ - ತಂಜಾವೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು. ಈಗ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಿದವರ ಬಗೆಗೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಜಯನಗರ ಪತನಾನಂತರ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಾಯಕ ವಂಶದವರೂ, ಅನಂತರ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ವಂಶದವರೂ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದರು. ಚೇವಪ್ಪನಾಯಕ ಮೊದಲ ರಾಜ. ನಾಯಕವಂಶದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1550-80ರಲ್ಲಿ ಆಳಿದವ. ಅನಂತರ ರಘುನಾಥ ನಾಯಕ 1600-31ರ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದವ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ರಾಜ ಒಡೆಯರ ಸಮಕಾಲೀನರು. ಅನಂತರ ಬಂದವ ವಿಜಯರಾಘವ ನಾಯಕ. ಕಂಠೀರವ ನರಸಿಂಹರಾಜ ಒಡೆಯರ ಸಮಕಾಲೀನ.

ಕಂಠೀರವರ ಕಾಲದ ವೇಳೆಗೆ ಅರಮನೆಯ ಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟಳೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಒಂದು ಸ್ಥಿರತೆಗೆ ತಲುಪಿದ್ದುವು. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಕಂಠೀರವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿ - ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣ. ರಣಧೀರರೆನಿಸಿ ಕೊಂಡ ಈ ಕಂಠೀರವರ ಸಾಹಸ ಕಾರ್ಯಗಳೆಲ್ಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಓದಿದವರಿಗೆ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವೇ. ಅವರ ಅರಮನೆಯ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯನು ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜೇಂದ್ರ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆರಿಸಿದ ಭಾಗ—

ಆ ಸಮಯದಲಿ ಸೂರ್ಯತ್ರಯ ಮಂಗಳ
ಘೋಷವೆಸೆಯೆ ನಸುನಗುತ
ಭೂಸುರ ಬಿರುದಿನ ನಾಟ್ಯವಧುಗಳು ಸಂ।
ತೋಷದೆ ನಡೆತಂದರೊಲಿದು ॥
ತೊಳಗುವ ನವರತ್ನಕಾಸೆಯ ಸರ್ವಾಂಗ
ಕಳವಟ್ಟಿ ಮಣಿಭೂಷಣದ
ಥಳಥಳಿಸುವ ಮುದ್ದುಮೊಗದ ನರ್ತಕಿಯರು
ಘಳಿಲನೆ ನಡೆತಂದರಾಗ

ಕಾಂಡಪಟ ಸರಿಯಿತು. ಈ ನರ್ತಕಿಯರು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಅನಂತರ:

ನರಸಿಂಹಸ್ತುತಿಗೀತ ಪ್ರಬಂಧವ
ಪಿರಿದು ಸುಳಾದಿ ತಾಳದಲಿ
ಕರದಭಿನಯಗೂಡಿ ಕಡುಕುಶಲದೆ ನಾಟ್ಯ
ದಿರವ ಮೆರೆದರಂಗನೆಯರು
ಪಿರಿದು ಪ್ರಬಂಧ ಜಕ್ಕಿಣಿ ರಾಜಕೀರನ
ಮೆರೆವ ಕಟ್ಟಳೆಯಾಟಗಳ
ದೊರೆ ರಾಯ ನರಸರಾಜೇಂದ್ರಗೆ ಸಂತಸ
ದೊರೆಯಲಾಡಿದರಂಗನೆಯರು

ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರು, ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜೇಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವಾಡಿದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಅವರು ಧರಿಸಿದ ನಾಟ್ಯೋಚಿತವಾದ ಉಡಿಗೆ, ತೊಡಿಗೆ ಮತ್ತು ನರ್ತಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವವಿದೆ. ರಣಧೀರರ ನಂತರ ಆಳಿದವರು ದೊಡ್ಡ ದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರು. ಅನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರು.

1673-1704ರ ಮಧ್ಯೆ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲ ಮೈಸೂರಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಸಾರಸ್ವತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ಸ್ವರ್ಣಯುಗವೆನ್ನ ಬೇಕು. ಚಿಕದೇವರಾಜನು ಸ್ವಯಂ ಸಾಹಿತಿ, ವೈಣಿಕ. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹುಲುಸಾದ ಬೆಳೆ. ಸಂಗೀತದಷ್ಟೇ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೂ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇದ್ದಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ ಆತನ ಶೃಂಗಾರಪದಗಳು. ಚಿಕದೇವರಾಜ ಸಪ್ತಪದಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಈ ಶೃಂಗಾರಪದಗಳು, ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕಾ ಭಾವದಿಂದ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಚಿಕದೇವರಾಜರಿಗೆ 7ನೇ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅದೇನೋ ಇಷ್ಟ. ಗೀತಗೋಪಾಲವೆಲ್ಲಾ ಏಳೇಳು ಚರಣಗಳಿರುವ ಸಪ್ತಪದಿಗಳೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳು ಸಪ್ತಪದಿಗಳೇ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಏಳು ವಿಭಾಗ—
(1) ಬಿರುದಾವಳಿಯ ಸಪ್ತಪದಿ (2) ವಿರಹ ಸಪ್ತಪದಿ (3) ವಿರಹಿಣೆಯರ ವಚನ ಪ್ರಕಾರ ಸಪ್ತಪದಿ (4) ಚಿಕದೇವ ಮಹಾರಾಯನ ವೃತ್ತಾಂತ ಸಪ್ತಪದಿ (5) ಶೃಂಗಾರಭಾವ ಸಪ್ತಪದಿ (6) ಕಾಂತೆ ಸಮ್ಮೊಗದೊಳ್ ನುಡಿವ ಬಗೆಗೆ ಸಪ್ತಪದಿ (7) ಸ್ವಾಧೀನ ವಲ್ಲಭೆಯರ ವೃತ್ತಾಂತ ಸಪ್ತಪದಿ.

ಈ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳ ನಾಯಕ ಚಿಕದೇವರಾಜ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಪ್ತಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಗುಣ, ಪರಾಕ್ರಮ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ವರ್ಣನೆ. ಎರಡನೆಯ ಸಪ್ತಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಯನಿಗೆ ಮನಸೋತ ವಿರಹಿಣೆಯರ ಮನದ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ವಿರಹಿಣಿಯರ

ವಚನ ಪ್ರಕಾರಗಳು - ದೂತಿಯರ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಪಡುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಚಿಕದೇವರಾಯನ ವೃತ್ತಾಂತ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಪ್ತಪದಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯ ಒಂದು ವರ್ಣಮಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐದನೆಯದು ಶೃಂಗಾರ ಭಾವದಶಪದಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವಗಳ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಆರನೆಯದು ನಾಯಕಿಯ ನುಡಿ. ರಾಯನ ಲೋಪಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವಂತಹ ಧೀರೆ- ಧೀರಾ ಧೀರೆ ನಾಯಕಿಯ ಭಾವವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪದದಲ್ಲಿ ನಾಯಕಿ - 'ಅಂದವೇ ಈ ವಗೆಯ ಮಾಯ। ಆಯಿತಾಯಿತೇಳು ಚಿಕದೇವರಾಯ' ಎಂದು 'ಬಲ್ಲೆ ಬಲ್ಲೆನಯ್ಯ ನಿನ್ನ ಬಗೆಯನೆಲ್ಲ। ಬರಿಯ ಬಿನ್ನಣೆಗಿಲ್ಲಿ ಬಹಳಸಲ್ಲ। ನಿನ್ನ ಬೆಲ್ಲ ಮಾತಿಗೆ ನಾನು ಬೆರೆವಳಲ್ಲ। ಬೇಡ ಬೇಡ ಇನ್ನು ಬಿನದವಲ್ಲ।' ಎಂದು ಕೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ರಾಯನನ್ನು —

'ಅಹುದಹುದು ಬಲ್ಲೆ ಬಿಡು ಕೈಯ್ಯ। ಆನು ಈ ಗರುಡಿಯೊಳಾಡಿದವಳಯ್ಯ। ಸಾಕು ಸುಮ್ಮನಿರು ಚಿಕದೇವರಾಯ।' ಎಂದು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಏಳನೆಯದು ಸ್ವಾಧೀನವಲ್ಲಭೆಯ ವೃತ್ತಾಂತ ಸಪ್ತಪದಿ. ವಿರಹಿಣಿಯರ ನಾನಾ ಮನೋಭಾವಗಳ ಧ್ವನಿ ಇದೆ ಇಲ್ಲಿ. ಈ ಶೃಂಗಾರ ನಾಯಕ- ನಾಯಿಕಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಪದಗಳು ಅವಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಶ್ಲೋಕಗಳೇ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ, ಚಿಕದೇವರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದಿತೆನ್ನಬಹುದು. ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಚಿಕದೇವರಾಜರ ಸಮಕಾಲೀನ - ಷಹಾಜಿರಾಜ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಮೀರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಲಾಷೆಯುಳ್ಳವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು.

ಕಂಠೀರವರಾಜ (1704- 14)

ಚಿಕದೇವರಾಜರ ಅನಂತರ ಕಂಠೀರವ ಮಹಾರಾಜ ಒಡೆಯರು ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಇವರನ್ನು ಮೂಕರಸು ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಇವರು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಕೈಸನ್ನೆಯಿಂದಲೇ ನಡವಳಿಕೆ. ಚಿಕದೇವರಾಜರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತ ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಜನಾದರಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದಿತು. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಬಹುತೇಕ ತೆಲುಗು, ಆದರೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದುವು. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಚಿಕದೇವರಾಯ ವಿಲಾಸಮು, ಇಮ್ಮಡಿ ಹಿರಿಯ ಕೆಂಪೇಗೌಡನ ಗಂಗಾಗೌರೀವಿಲಾಸಮು, ಹೀಗೆ. ಯುಗಧರ್ಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಕಂಠೀರವರಾಜರೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಲಭ್ಯವಿರುವುದು 17. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿನಾ ಮಿಕ್ಕವೆಲ್ಲಾ ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಕೊರವಂಜಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ ನಾಲ್ಕು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿವೆ: (1) ಆಂಧ್ರಕೊರವಂಜಿ (2) ಕನ್ನಡ ಕೊರವಂಜಿ (3) ಪ್ರಾಕೃತ ಕೊರವಂಜಿ ಮತ್ತು (4) ತಿಗುಳ (ತಮಿಳು) ಕೊರವಂಜಿ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೂ ಇವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ 'ಕಲವಾಣಿ ವಿಲಾಸಮು'. ಇದರ

ನಾಯಕಿಯ ಹೆಸರು - ಕಲವಾಣಿ. ಅವಳೊಬ್ಬ ರಾಜನರ್ತಕಿ. ಅವಳು ಕಂಠೀರವ ರಾಜನನ್ನು ಮೋಹಿಸಿದ ಕಥೆ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ. 'ನಾಟ್ಯವಿದ್ಯಾವಿಲಾಸಮು' ಇನ್ನೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಸರು. ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನದ ನರ್ತಕಿಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಹಾಗೆಯೇ 'ವಸಂತೋತ್ಸವ ವಿಲಾಸಮು' ಇದು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಉತ್ಸವದ ಆಚರಣೆಯ ವರ್ಣನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಿಕ, ಮಂದಾರಿಕ, ಮಂಜುಭಾಷಿಣಿ, ಮಧುರವಾಣಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ನರ್ತಕಿಯರ ಹೆಸರುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.

ಈ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಂಠೀರವ ರಾಜನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶೃಂಗಾರ ಪದಗಳೂ ಇವೆ. ಭೈರವಿ, ಘಂಟಾರವ, ಅಶೋಕವರಾಳಿ, ತೋಡಿ, ಮುಖಾರಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ಪದಗಳ ನಾಯಕ ಕಂಠೀರವ ರಾಜ. ಆ ಪದಬಂಧವೆಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನ ಪದಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬಹುದು. ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಂಠೀರವರಾಜನ ಸಮಕಾಲೀನ ದೊರೆ ಮೊದಲನೆಯ ಶರಭೋಜಿ. ಅಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಹುಲುಸಾದ ಬೆಳೆ. ಕಂಠೀರವ ರಾಜರ ನಂತರ 85 ವರುಷಕಾಲ ರಾಜ್ಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕತ್ತಲು ಆವರಿಸಿತು. ಆ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಆರು ಒಡೆಯರು ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಆದರೆ ಅವರುಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಹುತೇಕ ಉತ್ಸವಮೂರ್ತಿಗಳಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಿದರು. ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತವೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ದಳವಾಯಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದೇವರಾಜಯ್ಯ, ನಂಜರಾಜಯ್ಯ ಇವರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿದ್ದು ಮುಂದೆ ನವಾಬರುಗಳಾದ ಹೈದರ್ ಆಲಿ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಅವರ ಕೈಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಬಂದಿತು. ರಾಜರು ಮೂಲೆಗುಂಪಾದರು. ರಾಜ್ಯವು ನವಾಬರು, ಮರಾಟೆಯವರು, ನಿಜಾಂ, ಇಂಗ್ಲೀಷರು, ಫ್ರೆಂಚರೇ ಮುಂತಾದವರ ರಣಭೂಮಿ ಆಯಿತು.

ಈ ಭಯಂಕರ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅರಾಜಕತೆಯು ಕೊನೆಗಂಡುದು - 1799ರಲ್ಲಿ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮೈಸೂರು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ್ ಹತನಾದನಂತರವೇ. ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವು ಪುನಃ ಹಳೆಯ ರಾಜಮನೆತನದವರಿಗೇ ಬಂದಿತು. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರವರು ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದರು. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ ಮೈಸೂರೇ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದ ಒಡೆಯರು ಹಾಗೂ ಅವರ ಆಪ್ತರೂ, ಆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವೈಭವವನ್ನು ಪುನರುದ್ಧರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಲು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳು ನಡೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ನವರಾತ್ರಿ ಉತ್ಸವವು ಹಳೆಯ ವೈಭವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ದೇಶದೇಶಗಳಿಂದ ಕವಿ, ಪಂಡಿತ, ಗಾಯಕ, ಚಿತ್ರಕಾರ, ಶಿಲ್ಪಿ ಮುಂತಾದವರು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅವರ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲವಾಗಿ ಅತೀ ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆಯಿತು.

ನೃತ್ಯಕಲೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ಆದುದರಿಂದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರಿಗೆ ಆಸರೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ಎರಡೂ ಇದ್ದುದು ಸಹಜವೇ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುವು. ನರ್ತಕಿಯರು ನೃತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಡೆವುದು, ಮುಖ್ಯ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುವುದು ಮುಂತಾದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. 30-6-1799 ಭಾನುವಾರ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಹೋತ್ಸವವು ಮೈಸೂರು ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಮೀರಮಣಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ ನಡೆಯಿತು. ಅಂದಿನ ನರ್ತಕಿ, ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ನಾಚಿಯಾರ್‌ಕೋವಿಲ್ ರಮಾಮಣಿ. ಅದರ ಹಿಂದೆಯೇ ಆ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಅನೇಕ ನರ್ತಕಿಯರೂ ಮತ್ತು ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಗುರುಗಳೂ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿ ಮಹಾರಾಜರ ಎದುರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವಿತ್ತು ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕಾದುದಗತ್ಯ.

ಮುಮ್ಮಡಿಯವರು ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಬಂದನಂತರ ಮೈಸೂರಿಗೆ ರಾಜರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಕಲಾವಿದರ ಒಂದು ಸಮೂಹವೇ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಸುಮಾರು 160 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಥಳೀಯರಾದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರೂ ಅವರುಗಳ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳಾವುವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ 1897ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿಬಿದ್ದು ಸುಟ್ಟುಹೋದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿ ಭಂಡಾರವೂ ಒಂದು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಪಾಡಿದ್ದ ದಾಖಲೆಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾಶವಾದವು. ಆದರೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನಿತರಾದ ಕಲಾವಿದರನೇಕ ಮಂದಿ ಅರಮನೆಯಿಂದ ಬಂದ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಜೋಪಾನವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಅಂತಹವರನೇಕರ ಮನೆತನಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಇಂದೂ ಲಭ್ಯ. ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಆಣತಿಯಂತೆ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಈ ದೇವದಾಸಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಕುಟುಂಬಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವರದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಬಿ.ಎಂ. ಸುಂದರಂ ಅವರು ಈ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ತಮಿಳು ನಾಡಿನಿಂದ ರಾಜರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನರಸಿಬಂದವರಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಗುರುಗಳೂ ಇದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರು ಕಾಂಚಿಪುರಂ 'ಅಶ್ವಧಾಟಿ' ಪಚ್ಚೈಮುತ್ತು ಮೊದಲಿಯಾರ್. ಇವರ ಹೆಸರಿನ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಅಶ್ವಧಾಟಿ ಪದ ಸೇರಿಕೊಂಡುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭದ ಫಲವಾಗಿ. ಮೊದಲಿಯಾರರಿಗೆ ಕುದುರೆ ಷೋಕಿ. ಅವರ ಒಂದು

ಕುದುರೆಗೆ ವರ್ಣ ಒಂದಕ್ಕೆ ಕುಣಿಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಸಿದ್ದರಂತೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಗೊಂಡ ಮುಮ್ಮಡಿಯವರು ನಿನಗೆ ಏನು ಬಹುಮಾನ ಕೊಡಬಹುದು ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ "ನನಗೆ ಏನೂ ಬೇಡ. ತಾವು ಪೂಜಿಸುತ್ತಿರುವ ಚಾಮುಂಡೇಶ್ವರಿ ವಿಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಕೊಡಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಕು" ಎಂದರಂತೆ ಈ ಪಚ್ಚೈಮುತ್ತು ಮುದಲಿಯಾರ್. ಅದರಂತೆ ಕೊಟ್ಟ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ನಿತ್ಯ ಪೂಜೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರಂತೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಅರಮನೆ ಆಶ್ರಯಪಡೆದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಗುರು - ಕಂಚಿ ಸದಾಶಿವ ಮೊದಲಿಯಾರ್. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬಹುಕಾಲ ನೆಲೆಸಿದುದರಿಂದ ಕಂಚಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ ಆದರು. ಅನೇಕ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣವಿತ್ತು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ತಂಜಾವೂರು ಸುಬ್ಬರಾಯ ನಟ್ಟುವನಾರ್, ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆ ಆಶ್ರಯಪಡೆದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗುರು. ಈತನು ಸದಾಶಿವ ಮೊದಲಿಯಾರರ ಸೋದರಳಿಯ. ಜಟ್ಟಿ ತಾಯಮ್ಮನವರಿಗೆ ಗುರು ಆಗಿದ್ದವರು.

ಹಾಗೆಯೇ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಗುರು ತಂಜಾವೂರು ಚಿನ್ನಯ್ಯ. ಈತನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರ ಚತುಷ್ಟಯದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯವನು. ಚಾಮರಾಜ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜಾವಳಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನಿಂದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರಲ್ಲಿ ಭವಾನಿ, ದೇವಮ್ಮ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಮಾಡಿ ಬಹುಮಾನಿತರಾದ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ನರ್ತಕಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು. ಮುಮ್ಮಡಿಯವರ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಈಗ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿದ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ನರ್ತಕಿಯರು.

ತಂಜಾವೂರು ಅರಮನೆಯ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ.ಶ. 1801ರಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರಿನ ಮೂವರು ನರ್ತಕಿಯರು ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವಳು ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮೀ - ತಂಜಾವೂರಿನ ರಾಜ ಅಮರಸಿಂಹನ ಆಸ್ಥಾನದ ನರ್ತಕಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದೇ ವರುಷ, ಕಾವೇರಿಯ ಮಗಳು ಪೆರಿಯಾ, ಮತ್ತು ಉಣ್ಣಾಮಲೈ ಎಂಬ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ತಂಜಾವೂರಿನಿಂದ ಬಂದು ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿದಂತೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿದ ತಂಜಾವೂರಿನ ಇತರ ನರ್ತಕಿಯರು - ತಂಜಾವೂರು ಕಾಮಾಕ್ಷಿ, ನಾರಾಯಿಣ ತಿಲಕಂ, ಮೀನಾಕ್ಷಿ, ಕೃಷ್ಣಾಳ್. ಅಲ್ಲಿಯ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ 1847ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಹೆಸರು ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಬಹುಶಃ ಆಕೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳು ನಿಂತಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆಕೆ ಒಬ್ಬ ಮುಸಲ್ಮಾನನಿಗೆ ನೃತ್ಯ

ಕಲಿಸಿದಳಂತೆ. ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದನಂತರ ಈ ಪಾಪಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆಗೆ ಜುಲ್ಮಾನೆ ವಿಧಿಸಲಾಯಿತಂತೆ, ಜುಲ್ಮಾನೆ - 12 ತೆಂಗಿಕಾಯಿಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುವುದು. ಅನಂತರ ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಿತ್ತ ನರ್ತಕಿಯರಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದವಳು - ನಾಗರತ್ನಂ. ಈಕೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಕೃಷ್ಣಾಳ್ ಮಗಳು.

ಅದೇ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವಿತ್ತ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ - ತಿರಿನೇಲ್ವೇಲಿ ಮಾಣಿಕ್ಯಂ. ಈಕೆ ತಂಜಾವೂರು ಸೋದರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಪೊನ್ನಯ್ಯನವರ ಶಿಷ್ಯೆ. ಮೈಸೂರಿಗೆ ಎರಡು ಸಲ ಬಂದಿದ್ದಳು. ತೆಂಕಾಶಿ ರಾಜಮ್ಮಾಳ್ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ. 1954ರ ವಿಜಯದಶಮಿ ಯಂದು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಮಾಡಿದಳು.

ಮುಮ್ಮಡಿಯವರ ನಂತರ ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ನರ್ತಕಿಯರು ಬಂದು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿತ್ತರು. ಅವರಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವವಳು - ಸ್ವಾಮಿಮಲೈ ನಾಗರತ್ನಂ. ಈಕೆ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಾಯಕ ಮಧುರೈ ಸೋಮಸುಂದರಂ ಅವರ ಅಜ್ಜಿ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ನೇರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಉಮಯಾಳ್ಪುರಂ ಸುಂದರಭಾಗವತರ ಶಿಷ್ಯೆ. ತಿರುವಾರೂರ್ ಜ್ಞಾನಂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದೆ.

ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಅರಮನೆಯ ಉತ್ಸವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿತ್ತ ನರ್ತಕಿಯರಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವವರಲ್ಲಿ ಕೊಯಮತ್ತೂರು ತಾಯಿ ಹೆಸರು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈಕೆ ಖ್ಯಾತಳಾಗಿರುವುದು ಮಧುರ ಗಾಯಿನಿ ಎಂದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಗರತ್ನಮ್ಮನವರಂತೆ ತಾಯಿಯೂ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ ತಿರುವಳಿಪುತ್ತೂರ್ ಕಲ್ಯಾಣಿ. ಜೀವರತ್ನಂ ಮತ್ತು ಕಲ್ಯಾಣಿ ಜೋಡಿ ನೃತ್ಯ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು.

ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭ ವರುಷಗಳಿಂದ ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿತು. ದಾಖಲೆ ಗಳೂ ದೊರೆಯುವಂತಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಹಬ್ಬ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳು ಇಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದುವು. ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನಯ ಭಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯವನ್ನು ತಾಫೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ದಾಖಲೆಗಳಂತೆ 1902ರಲ್ಲಿ ಹೊರಗಡೆಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಮದರಾಸು ಕಡೆಯಿಂದ. ಒಂದು ತಾಫೆ ವೃಂದವನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ 50ರೂ. ಸಂಭಾವನೆ ಕೊಡಲಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಇತರ ತಾಫೆಯವರ

ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ, ರಮಾಮಣಿ, ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಸಾನಿ, ಭವಾನಿಸಾನಿ, ವ್ಯಾಸಾಸಾನಿ, ಪುಟ್ಟದೇವಸಾನಿ, ಬಳ್ಳಾಪುರದ ಪುಟ್ಟಾಸಾನಿ, ಆದಿಲಕ್ಷ್ಮಸಾನಿ, ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತು, ತಂಜಾವೂರು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಉತ್ತರಭಾರತದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ - ನಾಚ್ ಮಾಡುವವರು ಕೂಡಾ ಅರಮನೆ ಸಿಬ್ಬಂದಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಅದರಂತೆ ಗುಲಾಬ್ ಜಾನ್ ಎಂಬ ಟೈಫ್ ಅಥವಾ ನರ್ತಕಿ ಇದ್ದಳು. ಮುಂದೆ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಂತೆ ಜಟ್ಟಿತಾಯಮ್ಮ, ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ, ಸುಂದರಮ್ಮ ಮುಂತಾದವರಿದ್ದರು. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋದಂತೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ಅಂತಹ ಗೌರವವೇನೂ ಕಾಣಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಊಳಿಗದವರಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ 1910ರ ಒಂದು ದಾಖಲೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಮುಳಬಾಗಿಲಿನ ಆಂಜನೇಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ ಸಮಾರಂಭ ನಡೆಸಲು ತುಳಸಿ ಎಂಬುವಳು ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅರ್ಜಿ. ಅನುಮತಿ ನಿರಾಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ - ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆಯ ವಿಧಿಯನ್ನು ಆಚರಿಸಲು ಏನೇ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಗೆ ದಾರಿ ಆದುದರಿಂದ - ಎಂಬುದು ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ದೇವದಾಸಿಯರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ದೀಪಾರಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸರಕಾರದಿಂದ ನಿಷೇಧಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ನರ್ತಕಿಯರು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ನೀಡಿದರು. ಒಟ್ಟು ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ನರ್ತಕಿಯರ ಕಲಿಕೆಯೆಲ್ಲಾ ದೇವಾಲಯ ಮತ್ತು ಅರಮನೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಛಾಯೆಯೂ ಕೂಡಿದ್ದಿತು- ಚೂರ್ಣಿಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಶ್ಲೋಕ - ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯ ಹರಿದಾಸಪದ, ಜಾವಳಿ, ಗೀತಗೋವಿಂದ ಮುಂತಾದುವು; ಈ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಆ ಕುಲದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ... ಹೀಗೆ.

ಮದರಾಸಿನಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಗಾಳಿ ಇತ್ತ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಸಲಾರಂಭಿಸಿದ ನಂತರ ಇಲ್ಲಿಯ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತು, ಸಮಾಜದ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರು ಕಲಿಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಆಸರೆ ತಪ್ಪಿ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರಂತಹವರು ಅರಮನೆ ಬಂಗಾರದ ಪಂಜರದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಬಂದನಂತರ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಗೌರವಾದರಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದವು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಈ ಕಲೆ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಾ

ಬಂದಿತು. ಬೇಸರದಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಇತಿಶ್ರೀ ಹೇಳಿದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅರಮನೆಯೇ ಅಲ್ಲದೇ ಹೊರಗೂ ನಾನಾ ಊರುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ನಟ್ಟುವನಾರ್ ಗುರುಗಳಿಗೂ ಹೊಸ ಜೀವ ಬಂದಿತು. ಅವರ ಸ್ಥಿತಿ-ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮಗೊಂಡಿತು. ನೃತ್ಯಕಲೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾಳ್ಗಿಚ್ಚಿನಂತೆ ಹರಡುತ್ತಿದೆ. ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಇಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಫಲವೇನು? ಕಲಿಯುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಶೇಕಡ 90ರಷ್ಟು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ವಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದಿಶ್ಯದಿಂದ, ಕಲೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಹಿರಿಮೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕಹಳೆ ಊದಿದರೆ ಸಾಲದು; ಅದನ್ನು ಅರಿವ, ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತರುವ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿಮಾನಗಳನ್ನು ಕುದುರಿಸುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅರಮನೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೇವಾಲಯ, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಮನೆತನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಪೋಷಣೆ ದೊರೆಯಿತು. ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಇದಾವುದರ ಬಗೆಗೂ ನಮ್ಮ ನರ್ತಕ, ನರ್ತಕಿ ಯರು ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಂತೆಯೇ ಈ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೂ ಗಮನಕೊಡಬೇಕಾ ದುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಬೇಕಾದುದೂ ಅಗತ್ಯ. ★ ★ ★ ★

1995

29. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುತ್ತಿರುವ ನೃತ್ಯಕಲೆ

ಏಳು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಸಮ್ಮೇಳನ ನಡೆಯಿತು. ಕಡೆಯ ದಿನದ ಪ್ರದರ್ಶನ – ಒಂದು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ. ಶೀರ್ಷಿಕೆ – ಘನಶ್ಯಾಮ್. ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು ಪಂಡಿತ್ ರವಿಶಂಕರ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಪತ್ನಿ ಸುಕನ್ಯ. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಶಂಸೆಯೂ ಬಂದಿತು. ಟೀಕೆಗಳೂ ಬಂದುವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಟೀಕೆ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಘನಶ್ಯಾಮ್ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಅದ್ಭುತ. ಆದರೆ ಕತೆ ಅಸಂಬದ್ಧ.' ಟೀಕೆಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೇ. ಈ ನೃತ್ಯನಾಟಕದ ಕಾಲವು ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕವೆಂದು ಹೇಳಿ, ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಭರತನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯ ಕುಟುಂಬಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆ ಇದು. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನರ್ಮದೆಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿದ್ದ ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂದು ಕರೆವ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಅರಿವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ – ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನಾಟ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ವಿಂಧ್ಯದಿಂದ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರವು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯವನ್ನು 'ನಾಚ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬಂದುದು, ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದನಂತರವೇ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ 50 ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

1947ರ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಂದು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಏನಿತ್ತು? ದೀರ್ಘಕಾಲ ಸಮಾಜದ ಅನಾದರ ಹಾಗೂ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮರ್ಯಾದೆ ದೊರಕಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಈ. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್ ಅವರ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಂತೆಯೇ ಉದಯ ಶಂಕರ್, ಮೇನಕ, ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ಮುಂತಾದವರು ನೀಡಿದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಭಾರತವೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾರತದ ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವಾದರೂ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಈ ನೃತ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿನ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಜಸ್ವರೂಪಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರವೇ.

ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮೇಲೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಕಲೆಗಳ ಪುನರುದ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಜೀವ ತುಂಬುವಂತಹ ನಾನಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. 1953ರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಜಾನಪದ ಮುಂತಾದ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನವಚೈತನ್ಯ ಉಂಟುಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಮುನ್ನಡೆ ಸಾಧಿಸಲು - ಭಾರತ ಸರಕಾರವು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಅನಂತರ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ನಿರ್ಮಲಾ ಜೋಷಿಯವರು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ, ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ, ಜಾನಪದ ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಣ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಿಯಮಿತವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ರಾಷ್ಟ್ರಾದ್ಯಂತ ಸಂಚರಿಸಿ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರ, ಸಂದರ್ಶನ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಪಾರವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿತು. ಅನಂತರ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಇವುಗಳಿಂದ ಈ ಕಲೆಗಳು ಇಡೀ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬದುಕಿ ಬಾಳುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ದೊರೆವಂತಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ನಾನಾ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸವಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು ಪರಸ್ಪರ ಕಲೆತು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೂ ಆಯಿತು. ಇವುಗಳಂತೆಯೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣವೂ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು – 1958ರಲ್ಲಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಂದಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದ ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲ್, ಬಾಲಸರಸ್ವತಿ, ಗುರುಗೋಪಿನಾಥ್, ನಾಯನರ್ಝಾವೇರಿ, ಎಂ. ಎಸ್. ಕಲ್ಯಾಣಪೂರ್‌ಕರ್, ಗುರುಕುಂಜು ಕುರುಪ್, ಶಂಭು ಮಹರಾಜ್, ಲಚ್ಚುಮಹರಾಜ್,

ತಂಜಾವೂರ್ ಕಿಟ್ಟಪ್ಪ, ವಳವೂರ್ ರಾಮಯ್ಯ ಪಿಳ್ಳೆ, ಯು.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣರಾವ್, ಮೃಣಾಳಿನಿ ಸಾರಾಭಾಯ್, ಗುರು ಅಮೋಬಿಸಿಂಗ್, ಹರಿಉಪ್ಪಲ್, ರೋಷನ್ ವಜೀಫ್‌ದಾರ್ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯಪಟುಗಳೂ, ಪ್ರೊಜೇಶ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಶಾಂತಿದೇವಘೋಷ್, ಈ. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್, ಶಿವರಾಂ ಕಾರಂತ, ಮೋಹನ್ ಖೋಕರ್, ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರ ನಿಯೋಗ್, ಕಾಳೀಚರನ್ ಪಟ್ನಾಯಕ್, ಡಾ. ವಿ. ರಾಘವನ್, ವಾಸಾ ಅಪ್ಪಾರಾವ್ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ, ಡಿ. ಜಿ. ವ್ಯಾಸ್, ಜಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಂ, ಮುಂತಾದ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಒಂಭತ್ತು ದಿನಗಳು ನಡೆದ ಈ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ನೃತ್ಯಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಮಾಡಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಲು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಿಚ್ಚುಮನಸ್ಸಿನ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳೂ ನಡೆದುವು. ಇದೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರಚಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಈ ವಿಧವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಧ್ವರ್ಯುಗಳು ಅರಿಯಲೂ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಈ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ ನಡೆವ ವೇಳೆಗೆ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಗಳ ಧ್ವನಿಗಳೂ ಕೇಳಲಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು.

ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳು, ಬಹುತೇಕ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕಥಕ್ ಮತ್ತು ಮಣಿಪುರಿ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದುವು. ಇತರ ಕೆಲವು ರಾಜ್ಯಗಳು ಅಂದರೆ ಒರಿಸ್ಸಾ, ಅಸ್ಸಾಂ ರಾಜ್ಯಗಳ ನೃತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಕೇವಲ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ನಾಲ್ಕಾರು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೃತ್ಯಶೈಲಿಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಚೌ, ಓಝಾಫಲಿ, ಸತ್ರಿಯ, ಒಟ್ಟನ್‌ತುಳ್ಳಲ್, ಚಕ್ಕಿಯಾರ್‌ಕೂತು... ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ, ಆಯಾ ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳಿಂದ ಹೊರತರಲ್ಪಟ್ಟವು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇನ್ನೂ ಇಳಿದಿಲ್ಲ. ಈಚೆಗೆ ಬಂಗಾಳಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೆಂದು 'ಗೌರ್' ನೃತ್ಯವೆಂದು ಒಂದು ಶೈಲಿ ಹೊರಬಂದಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುವ ಹಿಂದಿನ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ನೃತ್ಯಕಲೆ ಸಮಾಜದ ಹೀನಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ವರ್ಗದವರು, ತ್ಯಜಿಸುವುದರಲ್ಲಿದ್ದರು. ಬೇರೆಯ ಉದ್ಯೋಗ ಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯರ್‌ರವರ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರೂ ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಗೌರವಸ್ಥಾನ ಬಂದಿತು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ನಟುವನಾರ್‌ಗಳು ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಲಿವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಅವರಿಗೆ ಆದಾಯವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಗೌರವ ದೊರೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಮಹರಿಗಳೆಂಬ ದೇವದಾಸಿ ವರ್ಗದವರು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಲೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪಡೆಯಿತು.

ಬೇರೆ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರೂ ಕಲಿಯಲಾರಂಭಿಸಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಕೂಚಿಪುಡಿಯದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆ. ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ದೇವದಾಸಿಯರಲ್ಲ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು. ಆದರೆ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಹುತೇಕ ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದಿಂದ ಅಂತಹ ಉತ್ತೇಜನವೇನೂ ದೊರಕುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಉದಯಶಂಕರ್‌ರವರು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದ ಬ್ಯಾಲೆ ಮಾದರಿಯ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಶಾಂತಿಬರ್ದನ್, ನರೇಂದ್ರ ಶರ್ಮ ಮುಂತಾದವರು ಇಂಡಿಯನ್ ಪೀಪಲ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಭರತ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನಿತ್ತ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಮೊದಲ ಮಹಿಳೆ ಕಲಾನಿಧಿ ನಾರಾಯಣನ್. ಅನಂತರ ಬಂದವರು ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅರುಂಡೇಲ್. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ಉಂಟಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಕಲಿವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಹಿಂದೆ ಇಸೈವೆಲ್ಲಾಳ ವರ್ಗ (ದೇವದಾಸಿ) ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಸದಿರ್' ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಗೌರವಾನ್ವಿತ 'ಭರತನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದು ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಹಿರಿಯ ನಟ್ಟುವನಾರರ ಬಳಿ ಕಲಿವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಂತಹ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಭರತ ನಾಟ್ಯದಂತೆಯೇ ಕಥಕ್, ಒಡಿಸ್ಸಿ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಬರಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕೂಚಿಪುಡಿಯ ಕತೆ ಬೇರೆ. ಬಹುತೇಕ ಗಂಡಸರಿಗೇ ಮೀಸಲೆನಿಸಿದ್ದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಂಗಸರೂ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಭಾರತದ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಿವ ಆಸಕ್ತರೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಈ ಎರಡು ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ಭಾರತದ ಹೊರಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳು ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ ಅಧಿಕ. ಮಿಕ್ಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಲಿವ ವರ್ಗ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಾರತದ ಇಂದಿನ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಪರಿಶೀಲನೆ ಕಲಿಕೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಾವಕಾಶ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂತಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇಂದು ಕಲಿಕೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದ ಹಿರಿಯ ಗುರುಗಳಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿವುದು ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಗುರುಗಳು ಅಥವಾ ಇತರ ನರ್ತಕ ನರ್ತಕಿಯರೂ ನಡೆಸುವ ಖಾಸಗಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿವುದು – ಹೀಗೆ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ರುಕ್ಮಿಣಿ ದೇವಿಯವರು ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಕವಿ ವಲ್ಲತ್ತೋಳ್‌ರವರು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕಲಾಮಂಡಲ, ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ

ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಭುವನೇಶ್ವರದಲ್ಲಿರುವ ಒಡಿಸ್ಸಿ ಡ್ಯಾನ್ಸ್ ರಿಸರ್ಚ್ ಸೆಂಟರ್, ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕಥಕ್ ಕೇಂದ್ರ, ಇಂಫಾಲದಲ್ಲಿರುವ ಜವಾಹರಲಾಲ್ ಮಣಿಪುರಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ – ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಇವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿವರುಷವೂ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ನರ್ತಕ ನರ್ತಕಿಯರು ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಡಿ ಇಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಎಂದರೆ ನಲವತ್ತು ಐವತ್ತು ಮಂದಿಗಿಂತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈಗ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಂದಲೂ ಆಸಕ್ತರು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಿದೇಶಿಯರು ಬಂದು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಗುರುಗಳ ಬಳಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯ ಗುರುಗಳ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಆಸಕ್ತರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಪದವೀಧರರು ಬಹುಮಂದಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಕೇವಲ ಪಾಠ ಒಪ್ಪಿಸುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ತಪ್ಪಿ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಭಾಗದ ಅಧ್ಯಯನ, ಪ್ರಯೋಗ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೂ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿವೆ.

ನೃತ್ಯವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ವೃದ್ಧಿಯಾಗಲು ಪ್ರದರ್ಶನಾವಕಾಶಗಳು ಅಗತ್ಯ. ಹಿಂದೆ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಅರಮನೆ, ದೇವಾಲಯದ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಮದುವೆ ಮುಂತಾದ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಮೂರೂ ಆಸರೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭಾಭವನಗಳ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಾದಿ ಸೌಕರ್ಯಗಳಿಂದ ಇನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಮತ್ತು ಸರಕಾರ ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಸಭಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವ ಮುಂತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಾವಕಾಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸರಕಾರದ ವತಿಯಿಂದ ಅದರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಕಲಾಮಹೋತ್ಸವಗಳು, ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಕಳಿಸಲಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಸಿಗುತ್ತಿವೆ. ಇನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣ ಈ ಹಿಂದೆ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಭಾರತವು ಮುಂದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೇಂದ್ರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನಗಳಿವೆ. ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಫೆಲೋಶಿಪ್‌ಗಳಿವೆ. ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇಲಾಖೆ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಯಿಂದ ಬಿರುದು, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ದೊರೆವ ದ್ರವ್ಯದ ಮೊತ್ತ ಈ ಹಿಂದೆ ಕಾಣದಿದ್ದ ಪ್ರಮಾಣದವು.

ಹೀಗೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಾತಾವರಣವೇರ್ಪಡುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯೂ ಹುಲುಸಾಗಿದೆ. ಬಂಪರ್ ಕ್ರಾಪ್ ಅಂಥಾರಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ನರ್ತಕ ನರ್ತಕಿಯರ ಒಂದು ಹೊಳೆಯೇ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಹೊಳೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಭಾರತದ ಹೊರಕ್ಕೂ ತಲುಪಿದೆ. ಮದುವೆಯಾಗಿ ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋದ ನರ್ತಕಿಯರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಭರತ ನಾಟ್ಯ, ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಕಥಕ್ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಮಾಣ ನೃತ್ಯಗಾರರು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ? ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ತೀವ್ರಾಸಕ್ತಿಯ ಸೂಚನೆಯೇ? ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮೂಡುವುದೂ ಸಹಜ. ಈ ಪ್ರವಾಹವು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಆಧಾರವೆನಿಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯದು, ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ವರ್ಗದವರಿಂದ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದ ಕೈಗೆ ಬಂದನಂತರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಭಾವದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಇದು ಮೂಲ ಮೌಲ್ಯ, ನಂಬಿಕೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ. ದೇವದಾಸಿ ವರ್ಗದವರು ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಬಂದ ಕಟ್ಟುಪಾಡು, ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಎಂದರೂ ಪರವಾ ಇಲ್ಲ. ಮೀರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಶಿಸ್ತು ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರಾದರೋ, ಈ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ ಇಂದಿನ ಆಂಗ್ಲ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು. ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಚಾರದ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸ್ವಭಾವದವರು. ಈ ವರ್ಗದಿಂದ ಮೊದಲು ಮೊದಲು ಕಲಿತವರು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದರೂ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನ ಇದ್ದವರು. ಅಲ್ಲದೆ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಆಧಾರವೆನಿಸಿದ ಸಂಗೀತ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪುರಾಣ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದವರು. ಹಳೆಯ ರೀತಿಯ ಗುರುಗಳ ಬಳಿ ಭಕ್ತಿ ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದ, ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಹಿಸಿ ಕಲಿತವರು. ಆದರೆ ಬರುಬರುತ್ತಾ ಇವೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲಾರಂಭವಾಗಿ ಈಗ ಒಂದು ಆಭಾಸ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಇಂದಿನ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಮುಖವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಂದು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯಲು ನುಗ್ಗುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಕಾನ್ವೆಂಟ್ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು. ಅವರಿಗೆ ಈ ಕಲೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಸಂಗೀತ, ಭಾಷಾಜ್ಞಾನ, ಪುರಾಣ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ನಿಷ್ಠೆ ಇದಾವುವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಅವರ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಾಲದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನು 'ನೇತ್ರಯಜ್ಞ' ಎಂದು ಕರೆದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪಾಡೇನು? ಬೇರಿಲ್ಲದ ಮರದಂತೆ ಹಣ ತೆತ್ತು ಕಲಿತ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವರು. ಅದರ ಅರ್ಥ, ಭಾವ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಗುರಿ ಕೇವಲ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ

ಮೆರೆಯಬೇಕು. ಒಂದು ಶಿಸ್ತು, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಿಷ್ಠೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೇ ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅದರ ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೇ ಈ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬಹುಮಂದಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಲಸುಮೇಲೋಗರ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನೃತ್ಯಕಲೆ ಇಂದು ಗ್ಲಾಮರ್ - ಮೋಹಕತೆಯ ಸಾಧನವೆನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತಿನ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಡಿವಾಣ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಿರುವ ಕುದುರೆಯಂತೆ ಆಗಿ ಕೆಲವು ಅನಿಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಆತಂಕಗೊಂಡು ಸುವರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1997

30. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ : ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಧ್ರುವತಾರೆ

ರುಕ್ಮಿಣಿ ಅರುಂಡೇಲ್ ಹೆಸರು ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಶ್ರಣ. ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮದ ಬೆರಕೆ. ಅದನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಎರಡೂ ಅಷ್ಟೇ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದುದು ಪಕ್ಕಾ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ, ಮದುವೆಯಾದದ್ದು ವೈದಿಕರು 'ಹೂಣ'ರೆಂದು ಹೀಯಾಳಿಸುವ ಪರಂಗಿಯವನನ್ನು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಾಯಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪು ಉಜ್ಜಿದ ಹಾಗೆ ಕಲಿತದ್ದು, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುಲಸ್ಥರು ಕಣ್ಣೆತ್ತಿಯೂ ನೋಡಬಾರದ ನೃತ್ಯವಿದ್ಯೆ. ಅಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯಕರೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಕೋಲಾಹಲವೆಬ್ಬಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯಾ ಮಹಿಳೆ – ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ. ಪತಿ ಜಾರ್ಜ್ ಅರುಂಡೇಲ್‌ರವರ ನಿಧನಾನಂತರ ಎಲ್ಲರೂ ಆಕೆಯನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಎಂದೇ.

ಇದು ಒಂದು ಸೋಜಿಗವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಹೇಗೆ ಆಯಿತು? ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ತಂದೆ ನೀಲಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಿಷ್ಠಾವಂತರು, ಸಂಸ್ಕೃತಪಂಡಿತರು. ಆದರೆ ಅವರು ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿ (ಥಿಯೋಸೊಫಿಸ್ಟ್) ಸಹ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪ್ರಧಾನ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯ ಈ ಪಂಥದವರಿಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸದು. ಜೊತೆಗೆ ಮನೋದಾರ್ಢ್ಯ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸರಿ ಎನಿಸಿದುದನ್ನು ಬಿಡದೆ ಸಾಧಿಸುವ ಗುಣ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಭಾರತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಧ್ರುವತಾರೆಯಂತೆ ಬೆಳೆದರು. ಅವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ವಿವಿಧ ಮುಖ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲ. ಆದರೆ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರು ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯರಾಗಿರುವುದು ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಆ ಕಲೆಯ ಪುನರುದ್ಧಾರಕರಾಗಿ.

ಒಮ್ಮೆ ಯಾವುದೋ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಮತ್ತು ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯರ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತುಲನಾತ್ಮಕ ರೀತಿಯ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಯಿತು. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ಎರಡು ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರಿಗಿಂತ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಹದಿನಾರು ವರುಷ ಹಿರಿಯರು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರದು ಹತ್ತು ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಭವ. ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರದೂ ಸಮತೂಕ. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲಸರಸ್ವತಿಯವರದು ಮೇಲುಗೈ. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರೇ ಮೆಚ್ಚಿ ಸ್ಮರಿಸುವರು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹಾನ್ ತಾರೆಗಳಂತೆ ಬೆಳಗಿದ ಇಬ್ಬರ ನಂತರ ಯಾರ ಯಾರ ಪ್ರಭಾವಮುದ್ರೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು? ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬಾಲಸರಸ್ವತಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಕಲಾವಿದೆ. ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಬೆಳಗುವರು. ಅನಂತರ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಅದರ ಸವಿ ನೆನಪೇ ಲಭ್ಯ. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದೆ. ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಬೆಳಗುವುದರಲ್ಲಿ ಬಾಲ ಅವರಷ್ಟು ಪ್ರಕಾಶಬೀರದಿದ್ದರೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಂತರವೂ ಅವರ ಪ್ರಭಾವ ಮುದ್ರೆ ನೃತ್ಯಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಒಮ್ಮತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು.

ನಿಜ. ಇಂದು ಯಾವ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೇ ಆಗಲೀ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಶಕ್ತಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ದಿವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ದೇವದಾಸಿವರ್ಗ ಸಮಾಜಸುಧಾರಕರ ಕ್ರೂರದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬಿದ್ದು, ದೇವದಾಸಿ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎರಡೂ ನಿರ್ನಾಮವಾಗುವಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣೀದೇವಿಯವರ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ಕಲೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗೌರವ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹೆಚ್ಚಿತು. ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಸಮಾಜದ ಶಿಷ್ಟವರ್ಗ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಆದರದಿಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿತು. ಮೊದಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಬ್ಯಾಲೆ ನೃತ್ಯದ ರುಚಿಕಂಡ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರು ಮುಂದೆ ಹೆಸರಾಂತ ಗುರುಗಳಿಂದ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿತರು. ಮೈಲಾಪುರಗೌರಿ ಅಮ್ಮಾಳ್, ಪಂಡನಲ್ಲೂರ್ ಮೀನಾಕ್ಷಿಸುಂದರಂ ಪಿಳ್ಳೆ ಮುಖ್ಯ ಗುರುಗಳು.

ಸ್ವತಃ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿ, ಚಿಂತನಶೀಲೆ, ಜೊತೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಅಂಟಿದ್ದ ಕಳಂಕವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೊಳೆದು ಅದು ನಿಜಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಬೆಳಗುವಂತೆ ಪುನರುದ್ಧರಿಸ ಬೇಕೆಂಬ ಸಂಕಲ್ಪ. ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ವರ್ಚಸ್ಸು ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಯುಕ್ತ ಮಾನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮಹಾನ್ ಕೈಂಕರ್ಯ – ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರದು. ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಒಂದೊಂದೂ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಏನಾದರೂ ಕೊಳೆ ಹತ್ತಿದ್ದಲ್ಲಿ

ತೊಳೆದು ನಿಜಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಶೋಭಿಸುವಂತೆ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಇಂದು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯಶೈಲಿಯ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಲಿ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ಪ್ರಭಾವವೆಷ್ಟಿದೆಯೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರು - ಭರತನಾಟ್ಯ. ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ಕೈಂಕರ್ಯ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ – ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಕೂಡುವ ರೀತಿ, ನರ್ತಕಿಯ ವಸ್ತ್ರರಚನೆ, ಮುಂತಾದವೆಲ್ಲಾ ಅವರಿಂದ ಪರಿಷ್ಕರಿತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಬೆಳಕಿನ ಉಪಯೋಗವೂ ಅಷ್ಟೇ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಭಾವವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರು ತಮ್ಮ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಮಾಡಲು ಒಂದು ಶಿಕ್ಷಣಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದೇ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರೆಂದರೆ ಅವರ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆ ಇದೆ, ನಿರ್ಣಯವಿದೆ ಎಂಬ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಇಂದು ಭರತನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಭೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಸರಿಸಲು ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರಷ್ಟೇ ಅವರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಎಂತೆಂತಹ ಗುರುಗಳು, ಕಲಾವಿದರು – ಸಿ.ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಅಂಜಲಿಮೇಡ್, ಅಡ್ಯಾರ್ ಲಕ್ಷ್ಮಣ್, ಧನಂಜಯನ್, ಯಾಮಿನಿ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಲಲಿತಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕೃಷ್ಣವೇಣಿ, ಲೀಲಾಸ್ಯಾಮ್‌ಸನ್ – ಹೀಗೆ ದೇಶವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯವರ ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಂಕರ್ಯ, ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಇತ್ತ ಹೊಸ ಆಯಾಮ – ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು. ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ 8 ವರುಷಗಳ ನಂತರ ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ಕುಟ್ರಾಲಕುರವಂಜಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ 1984ರಲ್ಲಿ ಮೀರಾವರೆಗೆ 20-25 ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ವೇದಿಕೆಗೆ ತಂದರು. ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ಸಂಗೀತದ ದೃಶ್ಯರೂಪ ಈ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹಾನ್ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಹಕಾರವು ಆಕೆಗೆ ದೊರೆಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇರುಕೃತಿ ಎನಿಸುವುದು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರದಿಂದ ಮಹಾಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದವರೆಗಿನ ಆರು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು. ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಗೀತ, ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅವರ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೇ ಒಂದು ದೀರ್ಘಲೇಖನ ಅವಶ್ಯಕ.

ಭಾರತದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿ ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಕಲೆಯ ಮೂಲತತ್ವ ಸೌಂದರ್ಯ ಘನಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಹಿತ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವಿತ್ತು ಅದು ಸರ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಗೂ ಬೆಳಕು ತೋರಲು ಕಾರಣರಾದವರು. ಅನೇಕ ಗೌರವ, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದವರು. ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಕಲೆಗೆ

ಅದರ ಉನ್ನತಿಗೆ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಗೆ ದುಡಿದವರು. ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದುದು 29ನೇ ಫೆಬ್ರವರಿ 1904. ನಿಧನರಾದುದು ಸರಿಯಾಗಿ 83 ವರುಷ ಕಳೆದು ತುಂಬಲು ಐದು ದಿನಗಳ ಮುಂಚೆ 24-2-1986. ಜೀವನ ಸಂಧ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವಾದದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಕೆ ಹಚ್ಚಿದ ದೀವಿಗೆ ನಂದಾದೀಪದಂತೆ ಉರಿಯುತ್ತಿದೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1986

31. ಮೂಗೂರು ಜೇಜಮ್ಮ

ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ನಿಧನರಾದ ಮೂಗೂರು ಜೇಜಮ್ಮನವರು ಹಳೆಯ ಪೀಳಿಗೆಯ ನರ್ತಕಿ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪುರಾತನ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಒಳ್ಳೆಯ ಗುರುಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವರು. ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ತಿರುಮಕೊಡ್ಲು ನರಸೀಪುರದ ಬಳಿ ಇರುವ ಮೂಗೂರು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆ ಪಡೆದವರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಳದೇವತೆ ತ್ರಿಪುರ ಸುಂದರಿ ಅಥವಾ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಕರೆವ ತಿಬ್ಬಾದೇವಿ ಈ ನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯರ ಕುಲದೇವತೆ. ಆಕೆಗೆ ಅರ್ಪಿಸಲಾದ ದೇವದಾಸಿಯರು ಅನೇಕರು ನಾಟ್ಯ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗಳಿಸಿ ಆ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕೀತಿಯನ್ನರಸಿ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ, ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ಮಾನಿತರಾದರು. ಆದರೆ ಬಹು ಮಂದಿ ಮೂಗೂರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಇತರ ಅನೇಕ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ದೇವಾಲಯದ ಕೈಂಕರ್ಯ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು.

ಅಬೆಡೂಬಾಯಿ ಮೂಗೂರನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸಂದರ್ಭ - ಅಲ್ಲಿಯ ವಾರ್ಷಿಕ ರಥೋತ್ಸವ. ಅಂದು ಆ ಊರಿನ ನರ್ತಕಿಯರೂ ಅವರ ಕುಲದವರೂ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲೇಯೇ ಚದುರಿರಲೀ; ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಿಬ್ಬಾದೇವಿಗೆ ಕೈಂಕರ್ಯ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಇದು ಈ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ದಶಕಗಳವರೆಗೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮೂಗೂರು ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು - ಜೇಜಮ್ಮ. ಅವರ ಪೂರ್ವಿಕರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದ ಮೂಗೂರು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಮೂಗೂರು ಅಮೃತಪ್ಪನವರೂ ಜೇಜಮ್ಮನವರ ಪೂರ್ವಜರು. ಈ ಮನೆತನದವರು ಮೂಗೂರು ದೇವಾಲಯವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ನವಾಬರ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ಎರಡೂ ವಿಧದ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದವರು. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಜೇಜಮ್ಮನವರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಾರಂಭ. ಅಮೃತಪ್ಪನವರು

ಪ್ರಾರಂಭವಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿದರು. ಅನಂತರ ಗೌರಮ್ಮನವರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಠಿಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಮುಂದೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಅನಂತರ ತಮ್ಮಯ್ಯನವರುಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಶಿಕ್ಷಣ ದೊರೆಯಿತು. ರಕ್ತದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ಬಂದುದರಿಂದ ತಲತಲಾಂತರದಿಂದ ಬಂದ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಪಡೆಯುವುದು ಜೇಜಮ್ಮನವರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಡಿವಂತಿಕೆಗೂ ಇದೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು.

ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಜೇಜಮ್ಮನವರ ನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿದ ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೇ. ಅದು -ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಂದು ಬಹು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿರುವ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಂಶವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅವರ ಶಿಷ್ಯೆ ಕೊಡಗಿನ ಲೀಲಾವತಿ ಗಿರಿ ಅವರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಈ ಅಂಶದ ಅನುಭವವಾಯಿತು. ನೃತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕಾಣಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ಜೇಜಮ್ಮನವರು ಕೊಡಗಿನ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಒಂದೆರಡು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಆ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿಯೂ ಘನತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜೇಜಮ್ಮನವರಿಗೆ ಬಹು ನಿಷ್ಠೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೆ ಸಹಿಸರು. ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ನೇರವೇ. ನಾಜೂಕಿಲ್ಲ, ಆತ್ಮಗೌರವ ಅಧಿಕ. ಯೋಜನಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ನೃತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರೌಢಿಮೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮಾನ್ಯತೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆಕಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಎಂಬ ಪದ ಜೇಜಮ್ಮನವರಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನೃತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಹೆಂಗಸರದೇ ಒಂದು ತಂಡವನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು ಅವರ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು.

ಜೇಜಮ್ಮನವರು ನಿಧನರಾದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಎಂಭತ್ತುನಾಲ್ಕು ವರುಷ. ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಆದ ನಾನಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರು. ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಅವರ ಬಾಲ್ಯ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಮುಂದೆ ನೃತ್ಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಸಮಾಜದ ಹೀನಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಕಲೆಯು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಲಾರಂಭವಾದ ಕಾಲ. ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಒಳ್ಳೆಯ ದೆಸೆ ಬಂದುದನ್ನೂ ನೋಡಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸ ವರ್ಗ ಒಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದವರ ಬಳಿ ಕಲಿತು ತಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹತ್ತಿದ್ದ ಏಣಿಯನ್ನು ಮರೆತುದುದನ್ನೂ ನೋಡಿದರು. ಅವರ

ಜೀವನದ ಸಂಧ್ಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯಸನಕರವಾದುದು. ಕಣ್ಣು ಹೋಯಿತು. ಮಗಳೂ ಹೋಗಿ, ಕೇಳುವವರಿಲ್ಲವಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಸರ್ಕಾರವಾಗಲೀ ಯಾರದಾದರೂ ಸಹಾಯ? ಅದನ್ನು ಹೇಳದಿರುವುದೇ ಲೇಸು. ಅಂತೂ ನೆಮ್ಮದಿ ಇಲ್ಲದೆ ನೊಂದಿ ಹೋದ ಜೀವ. ಜೇಜಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ನೃತ್ಯಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತಿದ್ದರು. ಆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದುಹೋಯಿತು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1983

32. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿದ ಮಾಯಾರಾವ್

ನನಗೆ ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರ ಮೊದಲ ಪರಿಚಯ ಸುಮಾರು 1953-54ರಲ್ಲಿ ಎಂದು ನೆನಪು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಎನ್.ಎಸ್. ಸೀತಾರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಆಕೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಜನಪ್ರಗತಿ' ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದು ಸಹಜವೇ.

ಆದರೂ ಮುಖತಃ ಮಾಯಾರಾವ್ ಪರಿಚಯ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಕೆಲವು ವರುಷಗಳೇ ಆದವು. ಆಗ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ನವೋದಯ ಕಾಲ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ರಾಂಗೋಪಾಲ್ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಮಾಜದ ಕುಲೀನ ವರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾನಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಗಾಳಿ ಇನ್ನೂ ಬೀಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೀನಾಯವು ಇನ್ನೂ ಆರಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ-ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯಿಂದ ನನಗೆ ಒಂದು ಕಾಗದ ಬಂದಿತು – 'ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಸರ್ವೆ ಮತ್ತು ದಾಖಲಾತಿಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸಲು ಮಾಯಾರಾವ್ ಮತ್ತು ಅನಸೂಯರಾವ್ ಅವರುಗಳನ್ನು ಕಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅವರುಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದರ ಬಳಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಅವರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಹಾಗೂ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿ ಕೊಡಿ' ಎಂದು. ಇದು ನನಗೆ ಒಂದು ಸಂದಿಗ್ಧ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಈ ನರ್ತಕಿಯರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ದೂರದಿಂದ ನೋಡಿದ್ದೆ. ಕೆಲವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವಾಸ ಎಲ್ಲೆಂದು ತಿಳಿಯದು. ವಿಳಾಸಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ನೋಟದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.

ಮೊದಲು ನಾವು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದುದು – ಕೆ. ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರನ್ನು. ಅವರು ಅರಮನೆಯ ನರ್ತಕಿ. ವಿಚಾರ ವಿವರಿಸಿಯಾದ ನಂತರ ಮೊಮ್ಮಗಳು ಶಕುಂತಲಳನ್ನ ಕರೆದರು. ಲಂಗ- ಜಾಕೆಟ್ ಧರಿಸಿದ ತೆಳ್ಳನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಹುಡುಗಿ. ಅಜ್ಜಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದಳು. ಅನಂತರ ವೆಂಕಟಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನವರೂ ನಾನಾ ಕೃತಿಗಳ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಮಾಯಾರವರು, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಗಿಸಿ ದೆಹಲಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರು. ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಜಯಪುರದ ಕಾಲೇಜು ಉಪನ್ಯಾಸಕಿಯಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ ಪಡೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುರುಗಳಾದ ಶಂಭು ಮಹರಾಜ್, ಸುಂದರಪ್ರಸಾದ್‌ರವರ ಬಳಿ ಕಥಕ್ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮಾಯಾರವರ ಕಥಕ್ ಗೀಳು ಆರಂಭವಾದುದು – ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ – ಅವರ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜಸ್ಥಿತಿ, ಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರು ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕಥಕ್ ಹಾಗೂ ಮಣಿಪುರಿ ಸೋಹನ್ ಲಾಲ್‌ರವರಿಂದ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಯ ಸಹಪಾಠಿಗಳನ್ನು ಗುಂಪುಕೂಡಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಕಲಿಸುವುದೂ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಉತ್ಸಾಹ ಪ್ರಾರಂಭ. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಜನಾದರವೂ ದೊರೆಯಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳನೇಕರು ಇದರಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗೂಡಿದರು. ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಮಾಯಾ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯರೂಪಕಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದರು. ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ವಿಭಿನ್ನ. ಪುರಾಣ, ಲೌಕಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತಹವು ಎಲ್ಲವೂ ಇದ್ದುವು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಎಂ.ಎಸ್. ನಟರಾಜನ್ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾದುದು. ನಟರಾಜನ್ ಆಗಲೇ ಒಂದು ವಾದ್ಯಮೇಳವನ್ನು ರಚಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸರಸ್ವತಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಎಂಬ ಈ ಮೇಳವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟ್ಯಪಟು ರಾಂಗೋಪಾಲರಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿತ್ತು. ಮಾಯಾ ಮತ್ತು ನಟರಾಜನ್ ಕೂಡಿ 'ನಾಟ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ – ಪ್ರದರ್ಶನ ಎರಡೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

ಬೆಂಗಳೂರು ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ. ಆನರ್ಸ್ ಪದವಿ ಪಡೆದ ನಂತರ ಉತ್ತರದ ಜಯಪುರದ ಕಾಲೇಜೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕಿಯಾಗಿ ಸೇರಿದ ಮಾಯಾ ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ತಂದುದು ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿವೇತನ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಮಾಯಾ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ಕಥಕ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಂದುವರೆಸುವ ಒಂದು ಆಸೆಯನ್ನು ಕೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಆಕೆಗೆ ದೊರೆತ

ಗುರುಗಳು – ಮಹಾನ್ ಕಥಕ್ ನರ್ತಕ ಶಂಭು ಮಹರಾಜ್, ಅನಂತರ ಸುಂದರಪ್ರಸಾದ್. ಇಬ್ಬರೂ ಆಕೆಯನ್ನು ಮಗಳಂತೆಯೇ ನೋಡಿಕೊಂಡು ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆದರು. ಕಥಕ್ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ನಾಚ್ ಅಥವಾ ಬುಗುರಿಯಂತೆ ತಿರುಗುವುದು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪದಚಲನೆಯಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯವೂ ಇರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವರು, ಶಂಭು ಮಹರಾಜ್. ಮಾಯಾ ಅದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

1958ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಲೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಬಂದ 1800 ಅರ್ಜಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿದರು – ಮಾಯಾ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ನೃತ್ಯಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಈಗ ಫಲಕೊಟ್ಟವು. ಮಾಸ್ಕೋದ 'ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆರ್ಟ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಲೆ ಸಂಯೋಜನೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ತಂತ್ರ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುರುಗಳಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದರು. 'ಅದೊಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಅನುಭವ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ, ಮಾಯಾ. ರಷ್ಯಾದವರು ಮಾಯಾರವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದುದರ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ, ಅವರನ್ನು ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು.

1964ರಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಟ್ವಿಯಾದಲ್ಲಿ ಶಾಕುಂತಲ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಯಾರವರನ್ನು ಭಾರತದಿಂದ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಎರಡು ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟ್ಯಭವನದವರು 'ರಾಮಾಯಣ' ನೃತ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ ರಷ್ಯಾ ಸರಕಾರ ಮಾಯಾರವರನ್ನು ಪುನಃ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ದಶಕದ ನಂತರ ಮಾಸ್ಕೋದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರು ಶಾಕುಂತಲ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವಾಗ ಮಾಯಾರವರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡರು. ನಂತರ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದರು; ದೆಹಲಿಯ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗಿ ಸೇರಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಶಂಭು ಮಹರಾಜ್, ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ಗಜಗಳಾದ ಮುಶ್ತಾಕ್ ಹುಸೇನ್ ಖಾನ್, ಹಾಫೀಸ್ ಅಲಿಖಾನ್, ಡಾಗರ್ ಸೋದರರೇ ಮುಂತಾದವರ ಸಹವಾಸ... ಆದರೆ ಭಾರತದ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವುಂಟಾಗಲು ಬಹುಕಾಲ ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ನೃತ್ಯನಾಟಕವನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಆತನ 7ನೇ ಜನ್ಮ ಶತಾಬ್ದಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ರಷ್ಯಾದ ಉಜ್‌ಬೆಕಿಸ್ತಾನ್‌ನಂಥ ಕಡೆ ಖುಸ್ರು ಬಹುಪರಿಚಿತ. ಐದಾರು ವರ್ಷ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು – ಮಾಯಾ ಇದನ್ನು ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಗಾಲು ಹಾಕಿತು. ಕೊನೆಗೆ ರಷ್ಯಾದ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ಸದಸ್ಯರೂ ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಂದು ವೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ದೆಹಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸುಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಯಾ ಸಿಕ್ಕಿ ಕಷ್ಟಪಡುವಂತಾಯಿತು.

ಅಂತೂ ಹೇಗೋ ಒದ್ದಾಡಿಕೊಂಡು ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ 1964ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಕೋರಿಯೋಗ್ರಫಿ' ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. 23 ವರ್ಷ ನೂರಾರು ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಿ 1987ರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ತಂದರು. ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ ಮತ್ತು ಕೋರಿಯೋಗ್ರಫಿ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನೂರಾರು ಆಸಕ್ತರನ್ನು ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೀರ್ ಖುಸ್ರು ಅಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪುರವರ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ, ಹೊಯ್ಸಳ ವೈಭವ, ಭಾಸನ ಊರುಭಂಗ, ವಿಜಯನಗರ ವೈಭವ, ಸೂರ್‌ದಾಸ್ ಹೀಗೆ.... ಸೂರ್‌ದಾಸ್ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳುಗಟ್ಟಲೆ ನಡೆಯಿತು. ಬ್ಯಾಲೆ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ರಚನೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಸಮತೂಕದ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ದೃಶ್ಯ ಮಿಶ್ರಣ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಾಯಾ.

1964ರಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಅವರ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದ ನಟರಾಜನ್‌ರವರೊಂದಿಗೆ ವಿವಾಹವಾದ ನಂತರ ಮಾಯಾನಟರಾಜನ್ ಆದರು. ಮಾಯಾ ಜತೆ ಆಗುವ ಮೊದಲ ಅನುಭವ ಅವರ ಮೃದು ನುಡಿ.... ಅನಂತರ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಗಾಢವಾದ ಜ್ಞಾನ, ಸರಳವಾಗಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಲೋಪಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಸ್ವಂತ ತುತ್ತೂರಿ ಊದಲು ಅಸಮರ್ಥತೆ. ಇದರಿಂದ ಅನೇಕರಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅರಿವು ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ.

ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯವೃಂದಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜ್ಯದ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನೃತ್ಯಸಂಯೋಜಕರೆಂದು ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. 1928ರ ಮೇನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾಯಾ ಮುಂದಿನ ಮೇ 2ರಂದು 70 ದಾಟಲಿದ್ದಾರೆ. ಹಿನ್ನೋಟದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅವರದು ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಒಂದು ಆಯಾಮಕ್ಕೆ ಚೈತನ್ಯ ಹಾಗೂ ವರ್ಚಸ್ಸು ನೀಡಿದಂತಹ ಸಾರ್ಥಕ ಬದುಕು. ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1998

33. ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ನೀಡಿದ ಬುಗಾಕು

ಫೆಸ್ಟಿವಲ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ ಅಥವಾ ಭಾರತ ಉತ್ಸವವು ಈಗ ಪ್ರತಿವರುಷ ನಡೆವ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಾರಾಧನೆಯ ರೂಪ ಪಡೆಯುವಂತಿದೆ. ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಡಗರ ಮತ್ತು ಸಂತೋಷ. ಇದು ಬಹುತೇಕ ಛಾನ್ಸ್ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶ ಭಕ್ತ ಹಾಗೂ ಅಭಿಮಾನಿ ವರ್ಗಗಳವರಿಗೆ.

ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಈ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯಿತು. ಮದುವೆಯ ಬೀಗರ ಔತಣದಂತೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಅಮೆರಿಕಾ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವರುಷ ಫೆಸ್ಟಿವಲ್ ನಡೆಯಲಿರುವ ರಾಷ್ಟ್ರ ರಷ್ಯಾ - ತಾನೂ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಷ್ಯಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಸವ ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ.

ಅದರಂತೆ ಮುಂದಿನ ವರುಷ ಜಪಾನ್ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಉತ್ಸವ ನಡೆವುದು. ಜಪಾನಿನವರು ಅಮೆರಿಕ ರಷ್ಯಾಗಳಿಗಿಂತ ಚುರುಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಉತ್ಸವವು ನಡೆವ ಮೊದಲೇ, ತಾನೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮರೆಯದ ಪ್ರವಾಸ

ಈ ಜಪಾನ್ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಮುಖ ನಗರಗಳಾದ ದೆಹಲಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಮದರಾಸು ಮತ್ತು ಬೊಂಬಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು. ಹಳೆಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿತ್ತರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಮರೆತಿಲ್ಲ.

ಹಳೆ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ

ಈಗ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿ ತಂದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತೀ ಹಳೆಯದೆಂದರೆ ಬುಗಾಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯನಾಟಕ 8-9ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಅದೇ ಜಾಸ್ ಮತ್ತು ಫಿಲಂ ಉತ್ಸವಗಳು ಈ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು. ಈ ಎರಡರ ಮಧ್ಯೆ ಜಪಾನಿನ ಜನಜೀವನಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿವಿಧ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನೇಕವು. ಆ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸೇವಾ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಟೀ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕಿಮೋನೋ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಜಾನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೊಸರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಬುಗಾಕು ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಈಚೆಗೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಲಭಿಸಿತು. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಸಂಗೀತದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ದೇವಾಲಯದ ನಂಟು

ಭಾರತದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮುಂತಾದ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು ದೇವಾಲಯಗಳ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜಪಾನಿನ ಬುಗಾಕು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಸಹ. ಅಲ್ಲಿ ಪುರಾತನ ನಾರ ನಗರದ ಷಿಂಟೋ ಧರ್ಮದ ಕನುಗಾ ದೇವಾಲಯವು ಜಪಾನಿನ ಪುರಾತನ ಕಲೆಗಳ ಬೀಡು ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಈ ದೇವಾಲಯವು ಬುಗಾಕು ಕಲೆಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ನೂರಾರು ವರುಷಗಳಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವಾಡ ಮುಂತಾದವುಗಳ ನಿಧಿಯೇ

ಇದೆ ಆ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಮ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹ. ಬುಗಾಕು, ಗಗಾಕು ಕಲೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ. ಗಗಾಕು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಹೆಸರು. ನಮ್ಮ ಗೀತ ವಾದ್ಯಂಚ ನೃತ್ಯಂಚ ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯಂತೆಯೇ. ಗಗಾಕುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ವಾದ್ಯವಾದನ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಮೂರೂ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ನೃತ್ಯವೇ ಬುಗಾಕು.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮೂಲ

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ಗಗಾಕು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಪುರುಷ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಿಂದ ಬಂದವನು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳೂ ಬೆರೆತು ಜಪಾನಿನದೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂಗೀತದ ದೃಶ್ಯರೂಪವೇ ಬುಗಾಕು. ದೆಹಲಿಯ ರವೀಂದ್ರ ಭವನದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ಈ ಬುಗಾಕು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ.

ಅಚ್ಚ ಕೆಂಪು ಕಟಕಟೆಯಿಂದ ಆವೃತವಾದ ವೇದಿಕೆ. ಅದರ ಮೇಲೆ ವಾದ್ಯಕಾರರು, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಬಂದು ಕುಳಿತರು. ಧರಿಸಿದುದು ಪುರಾತನ ಉಡುಪು. ಬೂದು ಬಣ್ಣದ ಕಿಮೋನೋ, ಬಿಳಿಯ ನಡುಕಟ್ಟು, ಕರಿಯ ಎತ್ತರದ ಟೋಪಿ ಎಲ್ಲರೂ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವರು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಈ ವಾದ್ಯಕಾರರು, ಕುಳಿತ ರೀತಿ ಮುಂದೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಸಿದ್ಧತೆಯ ವಿಧಾನ ಮುಂತಾದುವು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪೂರ್ವ ರಂಗದ ಅಂತರ್ಯವನಿಕಾ ವಿಧಿಯ ಪ್ರತ್ಯಾಹಾರ ಅವತರಣ, ಆಶ್ರವಣ, ಸಂಘಟನ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಈ ಬುಗಾಕುವಿನಲ್ಲಿ ಎಡ, ಬಲ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅರ್ಪಿಸಲಾದುದು ಕಾಂಗೆನ್. ಇದು ಹೊಸ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿ, ಮೂರು ತಾಳ ವಾದ್ಯಗಳು – ಕಾಕೊ, ಟೈಕೊ, ಷೋಗೋ; ಎರಡು ತತ ವಾದ್ಯಗಳು – ಬಿವಾ ಮತ್ತು ಕೊಟ್ಟೋ; ಮೂರು ಬಗೆಯ ಕೊಳಲುಗಳು – ಷೇ, ಹಿಚಿರಿಕಿ ಮತ್ತು ರ್ಯೂಟೆಕಿ. ಈ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು 19 ಮಂದಿ ವಾದಕರಿದ್ದರು. ಎರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರು – ಗಾಕ್ಕೆನ್ ಮತ್ತು ಬಟೌ.

ಪ್ರಾಚೀನತೆ ನೆನಪು

ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವೇ. ನೃತ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಬುಗಾಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಕಾಂಗೆನ್. ಈ ಪುರಾತನ ಜಪಾನ್ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳೊಡನೆ

ಹೋಲಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದರ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಷಿಂಟೋ ಅನುಭಾವದ ಒಸ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮಟ್ಟುಗಳು ಔಡವ ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಯ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾದವು. ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮಂತೆ ಒಟ್ಟು ಮೇಳನಪಿಲ್ಲ. ವಾದ್ಯಗಳು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿಯೂ ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊಳಲು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಹರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಶೋಕಛಾಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಭವ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಿವಾದಿ ಛಾಯೆ ಕೂಡ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಗೀತವು ಬೇರೆ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಮನರಂಜನೆಗಿಂತ, ಒಂದು ಧ್ಯಾನ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯಂತೆ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜಪಾನ್ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸದೆ, ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಅದರ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದೆ. ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1987

34. ಕುಂಭ ಕಲೆಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕೃತಿ ಯಾವುದು? ಗೋಳ. ಭೂಮಿಯ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣೆಯ ಎಲ್ಲೆಯಿಂದ ಮುಂದೆ ಗಗನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ದ್ರವ ಅಥವಾ ಮೆತು ರಾಸಾಯನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಲ್ಲಿದರೂ ಅವುಗಳು ಗೋಳಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಯಮ. ಈ ನಿಯಮವೇ ಮಡಕೆ-ಕುಡಿಕೆಗಳ, ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಕುಂಭಕಲೆಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎಂದು ಕೆಲವು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮತ.

ಪ್ರಾಚ್ಯ ಮಾನವನ ಮುಖ್ಯ ಆಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಮಡಕೆ; ಅವನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಕಾಪಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಸಂದೂಕವಿದ್ದಂತೆ. ಬೆಂಕಿಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಮೇಲೆ ಆಹಾರವನ್ನು ಬಿಸಿಯಾಗಿ ಕಾಯಿಸುವ ಮತ್ತು ಬೇಯಿಸುವ ಸಾಧನವಾದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಂದು ಅವನಿಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಡುವ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿದ್ದಿತು ಮಡಕೆ; ಆ ಯುಗದ ಒಂದು ಸಂದೂಕ ಇದ್ದಂತೆ. ಅಂತಹ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಪದಾರ್ಥವೆನಿಸಿಕೊಂಡುದರ ಫಲವಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದಾಗಿರಲಿ, ಸತ್ತಮೇಲೂ ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ತಿಜೋರಿಯನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಆ ಯುಗದ ಮಾನವನು ಆಸೆಪಡುತ್ತಿದ್ದ. ಎಂಟುಹತ್ತು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಗೋರಿಗಳನ್ನು ಅಗೆದಾಗ ಇದು ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ತವನು ಪರಲೋಕಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಡಕೆಗಳು ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಚೂರುಗಳೂ ದೊರೆತೇ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಕುಂಭಕಲೆಯ ವಿಕಾಸ

ಲೋಹದ ಉಪಯೋಗವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಮಣ್ಣಿನ ಬಳಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಆಯಿತೆನಿಸಿದರೂ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಡಕೆಯ ಸ್ಥಾನವೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದಿಂದ ಅದನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಮಣ್ಣಿನ ಮುದ್ದೆಯನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಗುಂಡಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಬಗೆದು ತೆಳು ಸಿಪ್ಪೆಯಾಕೃತಿಯಂತೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೊದಮೊದಲ ಮಡಕೆಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಯಿಸಲ್ಪಡುವುದು, ಕೈ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿ ಅಂದಾಜಿಗಿಂತ ಇನ್ನೂ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾದ ಆಕಾರವಿರುವಂತೆ ಚಕ್ರದ ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿಸಿ ರಚಿಸುವುದು – ಇವು ಕುಂಭಕಲೆಯ ವಿಕಾಸದ ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಮಡಕೆ ಅಥವಾ ಕುಂಭಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರದ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಅದರ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಅಷ್ಟೇ ನಾಜೂಕಾದ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಜನಾಂಗಗಳೂ ಇವೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ದೇಶದ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳು ಯೂರೋಪಿನವರ ಸಂಪರ್ಕವಾಗುವವರೆಗೂ ಚಕ್ರವೆಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನೇ ಕಾಣರು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಮಣ್ಣಿನ ಕರಂಡಕಗಳು ಮತ್ತು ವಿಧವಿಧ ಆಕಾರದ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಮಾಟ, ಆಕಾರ, ಅಂದ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂತಹವು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕುಂಭರಚನೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ವ್ಯಾಪಾರವೆನಿಸಿದರೂ ಅದೂ ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ನಮ್ಮ ಪುರಾತನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಘಟಕಬಂಧ'ವೂ ಒಂದಾಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಆಕೃತಿಯ ಪರಿಷ್ಕರಣ

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮಣ್ಣಿನ ಈ ಟೊಳ್ಳು ಕುಂಭಗಳು ಮಾನವನ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಂತೆಲ್ಲಾ ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ದೊಡ್ಡ ಮೈಯ ಮೇಲೆ ಇದ್ದ ಕಿರಿದಾದ ಬಾಯಿಗೆ ಒಂದು ಕಂಠ, ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಧವಿಧ; ಲಂಬು, ಗುಜ್ಜು, ಮೊಗ್ಗಿನಾಕಾರದವು, ದ್ರವಗಳನ್ನು ಸುರಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗಿ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ತೂತು ಮತ್ತು ಮೂತಿ ಇಟ್ಟಂತಹವು, ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಹಿಡಿಯುಳ್ಳಂತಹವು, ಪೀಠವುಳ್ಳಂತಹವು ಹೀಗೆ. ಈ ಕುಂಭಗಳ ಅಂದವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುವಂತೆ ಅವುಗಳ ಮೇಲ್ಮೈಯ ಮೇಲೆ ಗೆರೆಗಳೂ ಚಿತ್ರಗಳೂ ರಚಿಸಲಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕಂಠ, ಮೂತಿ, ಹಿಡಿ ಮುಂತಾದುವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ ಮುಂತಾದ ಆಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ, ಕುಂಭಗಳ ರಚನೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬೊಂಬೆಗಳ ರಚನೆ – ಇವುಗಳನ್ನು ಟೆರ್ರಾಕೊಟ್ಟಾ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ವಿಶೇಷ ಜಾತಿಯ ಮಣ್ಣನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕುಂಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವು ಲೋಹಗಳಂತೆಯೇ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ, ಮಿರುಗುತ್ತಿರುವಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾರಂಭ. ಇದನ್ನು ಪಿಂಗಾಣಿ ಸಾಮಾನೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು ಈ ಕುಂಭಕಲೆ.

ನಿತ್ಯೋಪಯೋಗಿ ಪಾತ್ರೆ ಉಪಕರಣಗಳು

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಕುಂಭಕಲೆಯು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳು ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹರಪ್ಪ, ಲೋಥಾಲ್ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಭೂಗತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಗಡಿಗೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಧವಿಧ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂಬ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಪ್ಪಲೆ, ಕೊಳತಪ್ಪಲೆ, ಬೋಗಣಿ, ಡಬರಿ, ಬೋಸಿ, ಗಿಂಡಿ, ಗೋಮುಖ, ಲೋಟ, ಕಟೋರ, ಅರಕಂಚಟ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರೆಗಳ ಮಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ನಾಲ್ಕೈದು ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಂಶ ಈ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೋಡಿದರೆ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಅಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಲೋಹದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಮೂಲ ಮಣ್ಣಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶೇಷ ಮಾರ್ಪಾಡೇನೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಸರಳವಾದ ಕುಂಭಗಳ ಅಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಾಲಂಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ನಮ್ಮ ಲೋಹಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೊರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಹಿಂದಿನವುಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದ ವೈವಿಧ್ಯವೇನೂ ಇಂದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಉಪಯೋಗ ಮಿತ; ಕಲೆ ಸ್ಥಗಿತ

ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಕುಂಭಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕಾಣಬರುತ್ತಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕುಂಭಜಾತಿಯ ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪರೇಷೆಗಳು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮೂಡಿಬಂದು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಂತಹವು. ಇತರ ಚೀಣಾ, ಇರಾನ್ ದೇಶಗಳಂತೆ ಭಾರತದ ಕುಂಭಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತಗಳಾಗಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿರಬಹುದು? ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ವಸ್ತುಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೇ ಮಿತಿಗೊಂಡುದು. ಇಂದೂ ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಗ್ರಾಮಾಂತರದವರು, ಲೋಹದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಬಡಜನಗಳು. ಅವರ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳೂ ಮಿತ. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಪಾತ್ರೆಗಳು ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಬೇಯಿಸಲು ದೊಡ್ಡ ಮಡಕೆ ಅಥವಾ ಅಗಲಬಾಯಿನ ಮಣ್ಣಿನ ಡಬರಿ. ನೀರು ತುಂಬಿಡಲು ದೊಡ್ಡ ಮಡಕೆ; ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಅಥವಾ ಎಣ್ಣೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತುಂಬಿಡಲು ಕುಡಿಕೆಗಳು; ದೀಪ ಹಚ್ಚಲು ಹಣತೆ – ಹೀಗೆ.

ಜೊತೆಗೆ ಮೈಲಿಗೆಯ ಮನೋಭಾವ ಬೇರೆ. ಈ ಮಡಕೆ-ಕುಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಜಾತಿಯವರು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅಥವಾ ಅಶೌಚ ಬಂದಾಗ, ಈ ಮಡಕೆ-ಕುಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಹೊಸದನ್ನು ತರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಸಮಾಜದ ಅನುಕೂಲವಂತರಲ್ಲಿ ಈ ಮಡಕೆಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಯಾರಾದರೂ ಸತ್ತಾಗ. ಲೋಹಯುಗಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಮಣ್ಣಿಗೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಕುಂಭಜಾತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳೂ ಆಗುವ ಬದಲು ಕೇವಲ ನಿತ್ಯೋಪಯುಕ್ತ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಂತೆಯೇ ನಿಂತುಹೋದವು.

ಜೊತೆಗೆ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಪರ್ಕ, ಮತ್ತು ಹೊಸ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ – ಎರಡೂ ಅವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೊರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಪರ್ಕವುಂಟಾದರೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಸ್ಫುರಿತವಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಳಲು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಶಾಂತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ವಿದೇಶಿಯರ ಆಕ್ರಮಣ, ದೇಶಿಯರ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳೇ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮದಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ನೆಮ್ಮದಿಯಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕಲೆಯು ವಿಕಾಸವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ?

ರಾಜಾಶ್ರಯ

ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಚೀಣಾ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಕುಂಭಕಲೆಗೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರೂ ಇತ್ತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಫಲವಾಗಿ ಅದು ಬಹಳ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅದ್ಭುತ ಪಿಂಗಾಣಿ ವಸ್ತುಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮೂಲವಾಯಿತು. ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಚೀಣಾ ಆಳಿದ ಮಿಂಗ್ ವಂಶದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಕಾಲದ ಈ ಕುಂಭಕಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಾರ್ಸೀ ದೇಶದ ಸುಲ್ತಾನರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಫಲವಾಗಿ ಮೆದುಬಣ್ಣದ, ಚಿತ್ರಖಚಿತ ಕುಂಭಕಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಬೆಳೆದುಬರಲು ಅಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಾಯಿತು.

ಅಭಿಮಾನಾರ್ಹ ಕಲೆ

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕುಂಭಕಲೆ ತೀರ ಹಿಂದುಳಿದಿದೆ ಎನ್ನಿಸದಿರದು. ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದು 27 ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದು ಇನ್ನೂ ಶೋಚನೀಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕುಂಭಸಾಮಗ್ರಿ, ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ವಸ್ತುವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯದಿರುವುದೇ. ಕೈಗಾರಿಕೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಾ ಈ ಮಣ್ಣಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ, ಅವು ಮಣ್ಣುಪಾಲೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ವಿವೇಕದಿಂದ ಕೂಡಿದುದಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ದೇಶ ನಮಗಿಂತ ಕೈಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಈ ಮೃತ್ತಿಕಾ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಮಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ನಗರದ ಕೆಲವು ದೊಡ್ಡ ಹೋಟೆಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಗೊಜ್ಜುಗಳನ್ನು, ಕೆಲವು ರಸಾಯನಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೋಹದ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳ ನಿಜವಾದ ರುಚಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗಿರಾಕಿಗಳೂ ಆ ತಿಂಡಿಗಳು ತಯಾರಾದ ಪಾತ್ರೆ ಮಣ್ಣಿನದೆ ಲೋಹವೆ – ಎಂದು ರುಚಿಯಿಂದ ತಟ್ಟನೆ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಲ್ಲರು. ಲೋಹದ ಪಾತ್ರೆಯಾದರೆ ಒಲ್ಲರು. ಹಾಗೆಯೇ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಮೆರಗುಕೊಟ್ಟ ಅನೇಕ ಮಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಇಂದೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಈ ಕುಂಭಕಲೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಗುರುಚರಣ್‌ಸಿಂಗ್, ರತ್ನಘಾಬ್ರಿ ಮುಂತಾದವರು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕು, ಹೀನಾಯಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಂಭ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಕಲಾವಿದರೂ ಆಗುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನೂ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು. ★★★★★★★★★★★★★★

ಸ್ಮರಣಸಂಚಿಕೆ, ಕುಂಬಾರರ ಸಂಘ, 1974

35. ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ‘ನಾವು ನಾಲ್ವರು’

ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ದಿವಾನಖಾನೆಗೆ ಏನೋ ಒಂದು ದೆಸೆ ಬಂದಂತಿದೆ. ಸಭಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿಶ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಈ ದೊಡ್ಡ ಅಂಕಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆವುದು ವಿಸ್ಮಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದರೂ, ಈಗ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳಿಂದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಂಕಣವು ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಇಷ್ಟು ಸೌಕರ್ಯವೂ ನಗರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ದೊರೆಯದಿರುವ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸುವವರು ಈ ಅಂಕಣವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸುವಂತಿದೆ. ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವು ನಗರದ ‘ನಾವು ನಾಲ್ವರು’ ತರುಣ ಕಲಾವಿದರ ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರು ಕೃತಿಗಳಿಂದ

ಕೂಡಿವೆ. ಈ ನಾಲ್ವರು: ಠಾಕೂರ್ ಕೆ. ಪಟೇಲ್, ಎಸ್.ಎಸ್. ಮುನೋಳಿ, ಜಿ.ವೈ. ಹುಬ್ಳೀಕರ್ ಮತ್ತು ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯವರು ಮುಂಬೈ ಜೆ.ಜೆ. ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಪದವೀಧರರು. ಎರಡನೆಯವರು ಬರೋಡಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪದವೀಧರರು. ಮೂರನೆಯವರು ಡೆಕ್ಕನ್‌ಹೆರಾಲ್ಡ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ಸುಧಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಾರರು.

ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ಸಾರಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹುಬ್ಳೀಕರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಕಾರಯುತವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಮಿಕ್ಕವರದು ನಿರಾಕಾರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ನಾಲ್ವರೂ ಜಲವರ್ಣಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಚ್ಛತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನವ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಆಕಾರಗಳನ್ನೇನೂ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಯಶಃ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಆಕೃತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಅದರಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಆಯಾ ಕಲಾವಿದನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ – ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಗಳ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಮೊದಲು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಮುನೋಳಿಯವರವು. ಗಾಢವಾದ ನೀಲ ಅಥವಾ ರಕ್ತ ವರ್ಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಆಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಸೊಗಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಪಟೇಲ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಂಡಾಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯು ವಿಧವಿಧವಾದ ಹರಳುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಶಿಲಾಪದರುಗಳನ್ನು ಸ್ಮೃತಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಹಡಪದ್‌ರವರ ಚಿತ್ರಗಳ ಶೈಲಿಯೇ ಬೇರೆ. ವರ್ಣಗಳ ಚೌಕಳಿಯಿಂದಕೂಡಿ ಒಂದು ಘನಾಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿವೆ. ಹುಬ್ಳೀಕರ್‌ರವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯು ನವ್ಯರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ.

ನಗರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಮಾಡುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಲ್ಕು ಕಲಾವಿದರೇ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಲು ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖರಾಗಿರುವುದೂ ಮತ್ತು ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ ಅವರ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನೆನಹು ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಹ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿರುವುದೂ ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹವಾದುದು. ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1966

36. ಲೋಹ ಶಿಲ್ಪದ ಗಾರುಡಿಗ ಎಲ್. ಪಿ. ಅಂಚನ್

ಹದಿನಾರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ಕಸ್ತೂರ್ ಬಾ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ'ದವರು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಲಾಶಿಬಿರವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಅದರ ಹೆಸರು 'ಟೆಕ್ನೋ ಆರ್ಟ್-82'. ಅದರ ಉದ್ದಿಶ್ಯ : ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ಯುಗದ ಬಗೆಗೆ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಶಿಲ್ಪದ ಮೂಲಕ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಕೆ.ಕೆ. ಹೆಬ್ಬಾರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಶಿಬಿರವನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಕಾರ್ ಅವರು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ವಾರ ಕಾಲ ನಡೆದ ಆ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಬಂದ, ಪಂಜಾಬಿನ ಶಿವ್‌ಸಿಂಗ್, ಬರೋಡದ ರಾಘವ ಕನೇರಿಯ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಿಂದ ಅಜಿತ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮತ್ತು ಶರ್ಬರಿರಾಯ್ ಚೌಧುರಿ, ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ ಸ್ಥಪತಿ, ಕೇರಳದ ಕನ್ಹೆಯ್ಯಾ ಕುನ್ಹಿರಾಮನ್, ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಸ್.ಜಿ. ವಾಸುದೇವ್, ಜಿ.ಎಸ್. ಶೆಣೈ ಭಾಸ್ಕರರಾವ್ ಮುಂತಾದವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಅವರವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗನುಸಾರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರು.

ಶಿವಸಿಂಗ್‌ರವರದು ಕಬ್ಬಿಣದ ತಾಳೆಮರ ರೀತಿಯ ಶಿಲ್ಪ. ತಲೆ ಕೆಳಗಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸೂಚನೆ ಚಿಹ್ನೆಯಂತಿದ್ದದು ರಾಘವ ಕನೇರಿಯಾರವರ ಶಿಲ್ಪ, ಸೆಟೆದು ನಿಂತು ಘನೀಭೂತ ಸರಪಳಿಯಂತಿದ್ದ ಕುನ್ಹಿ ರಾಮನ್‌ರವರ ಶಿಲ್ಪ; ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಚಮತ್ಕಾರಪೂರಿತವಾದುವೇನೋ ಸರಿ, ಆದರೆ ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ಯುಗದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪದಾರ್ಥ, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗಬೇಡವೇ? ಅಂತಹವೂ ಕೆಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳಿದ್ದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಜಿತ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ ಮುಖವಾಡ ನೆನಹಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಎರಡೂ ಕಣ್ಣುಗಳೂ ಜ್ವಲಿಸುತ್ತಿದ್ದುವು - ಹಿಂದುಗಡೆ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿದ್ದುದರಿಂದ. ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸುದೇವ್ ಅವರ ಶಿಲ್ಪವೂ ಸಹ. ಬೋರಲು ಹಾಕಿದ ಕೊಳದಪ್ಪಲೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಶಿಲ್ಪದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಭೂಮಿಯಂತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದು, ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಕಿಂಡಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಕಾರಣ ಒಳಗಡೆ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೂವಿನ ಗಿಡಗಳ ಪೊದೆಯ ನೆನಪುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಶಿಲ್ಪ - ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಹೂಗಳ ಬದಲು ಬೆಳಕು ಮಿನುಗುತ್ತಿತ್ತು - ಸಣ್ಣ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳನ್ನು ಒಳಗೆ ಅಡಕ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ದೂರದಿಂದ ಒಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸ್ಕಲ್ ಅಥವಾ ತಲೆ ಬುರುಡೆಯಂತೆ, ಭ್ರಮೆ ಬರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು - ಎಲ್. ಪಿ. ಅಂಚನ್. ನನಗೆ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾದುದೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ.

ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿ

ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಅಂಚನ್‌ರವರು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ಅವರು ಮುಖತಃ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಕಳೆವ ಅವಕಾಶವೂ ದೊರೆಯಿತು. ಪರಿಚಯವಾದ ನಂತರ, ಅವರನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದ ನೆನಪೂ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಆಗ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಚನ್‌ರವರೂ ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗಿ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ತಮ್ಮನ್ನೇ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಭಾವದವರೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿ ಎಲೆ ಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತಹ ಜೀವನ ಅವರದು ಅಥವಾ ಎಲೆಯನ್ನೇ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸ್ವಭಾವ ಅಂಚನ್‌ರವರದು ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಈ ಶಿಬಿರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂಚನ್‌ರವರೊಡನೆ ಕಳೆದ ಕಾಲ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದುದು. ಅವರ ವಿಧವಿಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಅದಕ್ಕೆ ರೂಪುಕೊಡಲು ಅನುಸರಿಸುವಂತಹ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳು, ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮಾತು ಕತೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಂತಹವು. ಕೆಲವು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದವುಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತಿರುವು ಪಡೆದಂತಹವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಕನಸಿನ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೂ ಸೇರಿದಂತಿದ್ದವು. ಈ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಹಂಬಲವೂ ಕಾಣಬರುತ್ತಿತ್ತು.

ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ (27-8-1927) ಲಿಂಗಪ್ಪ ಪೂವಪ್ಪ ಅಂಚನ್‌ರವರ ಜೀವನದ ಪೂರ್ವಭಾಗವೆಲ್ಲಾ ಕಷ್ಟಮಯ. ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟ. ಹುಟ್ಟಿದುದು ಕಡುಬಡವರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ. ಕಷ್ಟದಿಂದ ಮತ್ತು ಹಠದಿಂದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರು ಅಂಚನ್. ಮಂಗಳೂರಿನ ಸರಕಾರಿ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ. ಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾದರು. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಕಲಾವಿದನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು. ಆದರೆ ಮನೆಯವರಿಂದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಂತಿರಲಿ, ವಿರೋಧ. ಕೊನೆಗೆ ಯಾರಾರದೋ ಸಹಾಯ ಪಡೆದು, ಮುಂಬೈಗೆ ಪ್ರಯಾಣ. ಅಂದು ಎಲ್ಲರ ಗುರಿಯೂ ಬೊಂಬಾಯಿಯೇ. ಅಲ್ಲಿ ಜಿ.ಎಸ್. ದಂಡಾವತಿ ಮಠ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನೂತನ ಕಲಾಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದರು. ಅಲ್ಲಿ 1957ರವರೆಗೂ ಕಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ ಆ ವರುಷ ಸರ್ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಡಿಪ್ಲೋಮಾವನ್ನೂ ಪಡೆದರು. ಮುಂದೆ ಎರಡು ಮೂರು ವರುಷ ಕಾಲ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಕೊಟ್ಟರೂ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕಠಿಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೆದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಜೀವನ ಸುಗಮವಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ರಾಜ್ಯದ ವಾರ್ತಾ ಹಾಗೂ ಪ್ರಚಾರ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗ ಹಿಡಿದ ಅಂಚನ್ ಅವರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಆಸರೆ ದೊರೆತರೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಒಳಗಿನ ತಳಮಳ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಆ ಇಲಾಖೆ ಬಿಟ್ಟು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನೇಮಕರಾದರು. ಯಾವ ಅವಾಂತರ, ಆಡಂಬರಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಆಸೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ರೂಪುಗೊಟ್ಟು ಜೀವನ ರಥವನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿ 1985ರಲ್ಲಿ, ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ನಿವೃತ್ತರಾದರು. ಎಂತಹ ಏರುಪೇರುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಶಾಂತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವಾಗಲಾದರೂ ಸುಳಿಗಳು ಏಳುವ ಅಪರೂಪ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬರುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಂಚನ್‌ರವರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹದೊಂದು ಸಂದರ್ಭವು ನಿವೃತ್ತರಾಗುವ ಒಂದೆರಡು ವರುಷಗಳ ಮುಂಚೆ ನಡೆಯಿತು.

ವಿಶೇಷ ಘಟನೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಹೊರಗಡೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಆಗಾಗ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಅಂಚನ್. ಹಾಗೆಯೇ ರಾಜ್ಯ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 1969ರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನವನ್ನೂ ಪಡೆದರು. ಅನಂತರ ಪುನಃ 12 ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಅದೊಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಶಿಲ್ಪ. ಘನಾಕೃತಿಯಂತಹುದಲ್ಲ. ಟೊಳ್ಳಾದುದು. ಲೋಹದ ಹಾಳೆಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದಂತಹುದು. ಅದರ ಶೀರ್ಷಿಕೆ - 'ಟ್ರೈಬಲ್‌ಗರ್ಲ್' ಅಥವಾ 'ಅರಣ್ಯ ಕನ್ಯೆ' ಎನ್ನೋಣ. ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಡೋಲನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಾಲೆಯ ಶಿಲ್ಪ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಅಂಚನ್‌ರವರ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸವಾಲಿನಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. 'ಮರಳಿ ಯತ್ನವ ಮಾಡು' ಪದ್ಯದಂತೆ ಮುಂದಿನ ವರುಷದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಆಗಲೂ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಲಾಗಿ ಮೂರು ವರುಷಗಳು ಅಂದರೆ 1984ರವರೆಗೂ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಆ ವರುಷ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ ನಡೆಯಿತು.

ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ಮೂರು ಸಲ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾದ ಈ ಬಾಲೆಯ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಿತು. ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ 27ನೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಲಾಯಿತು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆಭಾಸಗಳಾಗುವುದು ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಶಿಲ್ಪಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್ಯರ ನಿದರ್ಶನವೇ ಇದೆಯಲ್ಲ. ಅವರು ಬಹು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ, ಎರಡು ಲೋಹಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ

ರಚಿಸಿದ ಶಿಲ್ಪ - ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ - ಬಹುಮಾನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆಯಿತು, ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಧಾನಿ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯವರು, ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲಾಸಂಗ್ರಹಾಲಯಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವಿವೇಕ ಎನಿಸಿದರೂ, ಇಂತಹ ಅಪರೂಪದ ಘಟನೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ.

ಅಂಚನ್‌ರವರ ಶಿಲ್ಪಗಳೆಲ್ಲಾ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯವು. ಲೋಹ ಶಿಲ್ಪಗಳಾದರೂ, ಎರಕ ಹುಯ್ದು ಘನೀಭೂತವಾದ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ಲೋಹದ ತಗಡುಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಹಾಳೆಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದಂತಹವು. ಲೋಹದ ತಗಡುಗಳಿಂದ ಶಿಲ್ಪ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನವೇನಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಭರಣಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲೋಹ ಹಾಳೆಯ ವಿಧಾನ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತಗಡುಗಳೂ ಸಹ. ಅವುಗಳಿಂದ ಟೊಳ್ಳಾದ ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿ ತಗಡು, ತೊಗಟೆ, ಎಲೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಗನುಸಾರ ಕತ್ತರಿಸಿ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ವಿಶೇಷಕಭೇದ್ಯ, ಪತ್ರಚ್ಛೇದ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿಯೂ ಪೆವ್‌ಸ್ನಾ ನಾವುವ್‌ಗಾಬೋ, ಜ್ಯಾಕೊಮೆಟ್ಟಿ, ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಕಾಲ್ಡರ್ - ಮುಂತಾದವರನೇಕರು ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಶಿಲ್ಪಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶೊಂಕೋ ಚೌಧುರಿಯವರನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ಅಂಚನ್‌ರವರು ಬಳಸಿರುವುದು ಲೋಹದ ತೆಳು ಹಾಳೆಗಳನ್ನು, ಕಾಗದದಿಂದಲೂ ಇಂತಹ ಶಿಲ್ಪ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರು.

ಅಂಚನ್‌ರವರ ಈ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಬಹುತೇಕ ಮೂರ್ತ ಶಿಲ್ಪಗಳೇ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪಾಲು ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವೂ ಸೇರಿ ಈ ರೀತಿಯ ಆಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳದೇ ಒಂದು ವರ್ಗವಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ನಮಗೆ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದ ನೆನಪಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಅವರು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರ, ಅಲ್ಲಿನ ವರ್ಣಮಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆ ಬಗೆ ಆಕಾರದ ವಸ್ತುಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಅವರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿತ್ತು, ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿತ್ತು ಎನಿಸದಿರದು. ಅಂಚನ್‌ರವರು ಕಳೆದ ವರುಷ ತಮ್ಮ ಎಪ್ಪತ್ತನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದರು. ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1998

37. ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮೆರೆದ ಕಲಾವಿದ ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ

ಚಿತ್ರರಚನೆ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆಯೋ ಅಥವಾ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆಯೋ ಬಣ್ಣಹಚ್ಚುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಚಿತ್ರವು ಪೂರ್ಣವಾದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ ಒಂದು. ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುವಾಗ, ಮೂಡಿಬರುವ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಛಾಯೆಗಳು, ಆಕೃತಿಗಳು, ಅವು ಒಂದರೊಡನೆ ಒಂದು ಬೆರೆತು ಹುಟ್ಟಿಬರುವ, ಊಹೆಗೂ ನಿಲುಕದ ರಚನೆಗಳು, ಅವುಗಳ ಲಯ, ಸಾಮರಸ್ಯ. ಅನಂತರ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಾಗಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವರ್ಚಸ್ಸು ಚೈತನ್ಯ ಕೊಡುವ ಪರ್ಯಾಯ. ಇವುಗಳದೇ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರದ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಮನಸ್ಸು ಏಕಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಮನಸ್ಸು ಲೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಹರ್ಷದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕರಗಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರರಚನೆಯೇ ಒಂದು ಯೋಗ.

ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಇರುವಾಗ ಬರುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಧ್ಯಾನ. ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಮರೆತಾಗ ಸಮಾಧಿ - ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದವರು - ಗುರುಕುಲವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಋಷಿಯಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ - ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮದರಾಸಿನ ಚೋಳಮಂಡಲ ಕಲಾಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಪರ್ಣಶಾಲೆಯಂತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅವರು ಕಲಾ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ.

ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿಯವರನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲ ಬಾರಿ ನೋಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅವರ ಪರಿಚಯವಾದುದು ಮೂವತ್ತು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದಾಗ. ಆಗ ಆ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದರು ಸುಲ್ತಾನ್‌ಅಲಿ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನವು ನಡೆದುದು ಇದೇ ಮೊದಲು. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಆತಂಕ, ತಳಮಳ. ಆದರೆ ಸುಲ್ತಾನ್‌ಅಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ವಿಚಲಿತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ. ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಡೆದುಹೋಯಿತು. ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ ತಮ್ಮ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಅಂದರೆ 15 ವರುಷಗಳು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದುದು. ಆ ಉದ್ಯೋಗದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಆದ ಲಾಭವೆಂದರೆ ಭಾರತದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾನಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅವುಗಳ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳು, ಅದರ ಅಧ್ವರ್ಯುಗಳು ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಚಯ

ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವ ಆದುದು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ - ಜೀವನಸವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಲಾ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಮುಡುಪಿಡುವ ನಿರ್ಧಾರ. ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ನಮಸ್ಕಾರ.

ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ ಹುಟ್ಟಿದುದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಕಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗವೆಲ್ಲಾ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ. ಅದೂ ತಂದೆಯವರ ಆಶಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ. ತಂದೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ. ಬೊಂಬಾಯಿಯಿಂದ ಮದರಾಸಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದರು. ಎಲ್ಲ ತಂದೆಯರಂತೆ ಜೀವನ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತಾವು ಕಂಡ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಮಗನೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಆದರೆ ಮಗನು ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹಟ. ಅದು ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಬಯಕೆ. ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಓಡಿಹೋಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ದೇವಿಪ್ರಸಾದ್ ರಾಯ್ ಚೌಧುರಿಯವರ ಆಸರೆ ಹೊಕ್ಕನು. ಮೊದಲು ಇದೊಂದು ಹುಚ್ಚು ಎಂದು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ನೋಡಿದ ರಾಯ್ ಚೌಧುರಿ ಕೊನೆಗೆ ತರುಣನ ತೀವ್ರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತರು. ಅಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿಯ ವ್ಯಾಸಂಗ ಸಾಗಿತು. ಮುಗಿಯಿತು. ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ದೊರಕಿತು. ಮುಂದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗ. ಇದ್ದುದು ಒಂದು ವರುಷ. ಅನಂತರ ಮದನಪಲ್ಲಿಯ ಬಳಿಯ ಋಷಿವ್ಯಾಲಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿ. ಇದ್ದುದು ಮೂರು ವರ್ಷ. ಮುಂದೆ ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗ. ಹದಿನೈದು ವರುಷ ಕಾಲ. ರಾಜಿನಾಮೆ. ಮದರಾಸಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಚೋಳಮಂಡಲ ಕಲಾಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ವಾಸ. ತಮ್ಮ ಚಿತ್ತಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯ - ಇದು ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿಯವರ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳು.

ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಹೈಸ್ಕೂಲ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಂಕುರಿಸಿದ ಕಲಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಒಳಗೇ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದು ಮುಂದೆ ತಂದೆಯವರ ಮಾತು ಮೀರಿ ಕಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಉದ್ಯೋಗಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದರೂ ಅಂತರ್ವಾಣಿಯ ಕರೆಯೇನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲಿಲ್ಲ. ಆತ್ಮಶೋಧನೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಹಿಡಿದಿರುವ ದಾರಿ ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಬೆಳಕು ಕಾಣಬೇಕೆನ್ನುವ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಇಂಬು ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಗಾಗ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು.

ಕಲಾ ಜೀವನದ ಪೂರ್ಣ ಭಾಗದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡುತ್ತದೆ. ಕೋಣಾಕೃತಿಯ ಕನ್ಯೆಯರು - ಚಪ್ಪಟೆ ವರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಜನತೆಯ ವಿವಿಧ ಭಾವಭಂಗಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂದಿನ ಇತರ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅಂದವೆನಿಸಿದರೂ ಆಲಿಯವರಿಗೆ ಅತೃಪ್ತಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ವೆರಿಯರ್ ಎಲ್ವಿನ್ ಅವರ ಪುಸ್ತಕಗಳು ದೊರಕಿದುದು. ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ನೇರವಾಗಿ ಬಸ್ತ್‌ರ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಅರಣ್ಯ ವಾಸಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಜನರ

ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೋಹಿತರಾದರು. ಅವುಗಳ ಆಕಾರ, ಸಂಕೇತ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಭ್ರಮಿತರಾದರು.

ಇದರಿಂದ ಅವರ ಕಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು. ಒಂದ್ಯೆದಾರು ವರುಷ ಕಾಲ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಆಕೃತಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ - ಮನುಷ್ಯರು, ಹುಲಿ, ಸಿಂಹ ಮುಂತಾದ ಮೃಗಗಳು, ಹಾವುಗಳು ... ಹೀಗೆ. ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಅರಣ್ಯ ವಾಸಿಗಳ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವವಾದರೂ, ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿಯವರದೇ ಸ್ವಂತಿಕೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಹೊಸದನ್ನು ಅರಸುವ ಹಂಬಲ - ಕಲಾ ಯಾತ್ರಿಕನಂತೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಅವರ ಈ ಕೃತಿಗಳು - ಎನರ್ಜಿ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತು ಉಳ್ಳವು. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದುವು. ಮೃದು ಮತ್ತು ತೆಳು ವರ್ಣ ಛಾಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದಂತಹವು. ಅವರ ನಿರಂತರ, ಓಂ ಶಿವ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತಹವು. ಚೋಳಮಂಡಲದ ಶಾಂತಮಯ, ನಿರಾತಂಕವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದವು.

ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿಯವರನ್ನು ನೋಡಿದವರಾರೂ ಅವರನ್ನು ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಲಾಂಛನಗಳೆನಿಸಿದ ತಲೆ ಮತ್ತು ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಪೊದೆ, ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಆ ಛಾಯೆ ಸೂಸುವ ಉಡುಪು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕರಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದ ಆಸೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ. ವಿಶಾಲ ಮನೋಭಾವ, ಸರಸಿ ಮೃದುಭಾಷಿ - "ಮುಸಲ್ಮಾನನಾಗಿ ಈ ಹಿಂದೂ ದೇವತೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬರೆಯುತ್ತೀರಿ?" ಎಂದು ಯಾರೋ ಕೇಳಿದುದಕ್ಕೆ "ನನ್ನ ಧರ್ಮ ಇಸ್ಲಾಂ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಿಂದೂ" ಎಂದರಂತೆ - ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ. ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವಿತ. ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಕಲಾವಿದ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿ. ಅವರು ಅರಸುತ್ತಿದ್ದ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡರೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಈಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿ ಆದ ಭಾವನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಲ್ತಾನ್ ಅಲಿ ಹುಟ್ಟಿದುದು ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ. ನಿಧನರಾದುದೂ ಈ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ಮಾಸದಲ್ಲಿಯೇ 70 ವರುಷಗಳ ನಂತರ - ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ.

1990

38. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿ

1976ನೆಯ ಮಾರ್ಚಿ 31 ರಂದು ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಸಿ. ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿಯವರಿಗೆ ಫೆಲೋಷಿಪ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿದಾಗ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ "ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ

ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾವು ನಡೆಸಿರುವ ಸಂಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯವು ನೂತನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿದೆ. ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಕಾಸ್ಯ ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಟರಾಜನ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಾವು ಮಾಡಿರುವ ಅಗಾಧ ಪರಿಶೋಧನಾ ಕಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯರ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಕಳಸವಿಟ್ಟಂತೆ ಇವೆ. ಕಲಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತಾವು ಮಾಡಿರುವ ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಗಾಧ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಫೆಲೋ ಆಗಿ ಆರಿಸಲು ಬಹು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಈ ಅಮೂಲ್ಯ ಸೇವೆಗೆ ನಾವು ಪಡುವ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಗೌರವದ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಈ ತಾಮ್ರ ಫಲಕವನ್ನು ತಮಗೆ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತದೆ'' ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ.

ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ಔಪಚಾರಿಕವಲ್ಲ. ಅಕ್ಷರಶಃ ಸತ್ಯ. ಇದು ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದ ಮೇಲಿನ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಪ್ರಗಲ್ಭ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಅರಿವಾಗುವುದು.

ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನೂ ತೇಲಿಸಿ ಬಿಡುವಂತಹವರಲ್ಲ. ಅದರದರ ಅರ್ಥ, ಮೂಲ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅರ್ಥ, ತತ್ವ, ಸಂಕೇತ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನೂ ತಂದು ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯದ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವವರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಿಂದ ಒರೆ ಹಚ್ಚಿ ವಿಷಯ ವಿವರಿಸುವರು.

ಅಧ್ಯಯನ

ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಅನುಭವದಷ್ಟೇ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಮುಖ್ಯ. ಮದರಾಸು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಇಬ್ಬರು ಮಹಾಮೇಧಾವಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಕೆ ನೀಡಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಡಾ|| ವಿ. ರಾಘವನ್. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿ, ಮೊದಲನೆಯವರು ಅಲಂಕಾರ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಭರತಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು. ಒಂದು ವರುಷ ಕಿರಿಯರಾದ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಗಳು ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು. ಇಬ್ಬರೂ ಕುಪ್ಪಸ್ವಾಮಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಶಿಷ್ಯರು. ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು ಹೃದ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ತತ್ವ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತುಲನ ಮಾಡಿ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಹವರು. ಇಬ್ಬರೂ ಬರೆದ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಗ್ರಂಥಗಳು ಗಟ್ಟಿ ಪದಾರ್ಥಗಳು.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ''ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಪೇಯಿಂಟಿಂಗ್''. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್, ಮೆಹ್ತಾ, ಮುಂತಾದವರನೇಕರು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಹು ಆಧಾರಪೂರಿತವೆಂದು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮಾನಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊರತೆ

ಎಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗೋದಾವರಿ ನದಿಯಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇದೆ ಎಂಬುದೇ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಯದೋ ಅಥವಾ ಆ ಕಲೆ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಬೇರೆಯಾದುದೋ ತಿಳಿಯದು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನ - ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರದು. ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಒಂದೊಂದೂ ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸತಕ್ಕಂತಹವು.

ಈ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲಾ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ ಮೇರುಕೃತಿ - ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಪೇಯಿಂಟಿಂಗ್. ಗ್ರಂಥ ಕೇವಲ ಇತಿಹಾಸವಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದುದನ್ನು ಆಧಾರ ಸಹಿತ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ಅವರೇ ಉದಾಹರಣಾ ರೂಪವಾಗಿ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನಾನಾ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ, ಪಟಗಳ ಪ್ರತಿಗಳ ನಿದರ್ಶನಗಳು.

ಕಾವ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳು

ನಾನೂ ಎಸ್.ಆರ್. ರಾಯರೂ ಕೂಡಿ ಬರೆದ 'ಟ್ರೆಡಿಷನಲ್ ಪೇಯಿಂಟಿಂಗ್ಸ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ' ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರ ಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಇದರ ಕನ್ನಡದ ಅನುವಾದವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಬರೆದ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರಿಗೆ ಎಂತಹ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಸಂಭ್ರಮ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಅರಿವಾಗದಿರದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ವರ್ಣನೆಗಳು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ದೇಶೀಯವಾಗಿ ಕಲೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅವೆಲ್ಲಾ ಹೇಗೆ ಭಾರತದ ಒಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಭಾಗವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಲ ಅವರನ್ನು ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಅವರ ಉತ್ಸಾಹವೇ ಉತ್ಸಾಹ. ನಾನು ಮಲ್ಲಿನಾಥಪುರಾಣದಿಂದ ಉದಹರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿಯವರು ನನ್ನೆ ಚೋಡನ ಕುಮಾರ ಸಂಭವದಿಂದ ಉದಹರಿಸುವರು. ಇವೆಲ್ಲಾ ಹೇಗೆ ಸೋಮೇಶ್ವರನ ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸದಲ್ಲಿರುವ ವಿವರಗಳಿಗನುಸಾರವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ದಕ್ಷಿಣ ಪಥದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಗೆ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದರು. ಹೀಗೆಯೇ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಅದರ ತಂತ್ರ, ವಿಧಾನ ಇವೆಲ್ಲಾ ಅವರಿಗೆ ಹಸ್ತಗತ, ಅದನ್ನು ಅವರ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಬ್ರಾಂಜಸ್ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಹು ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ

ಮೀರಿಸಿದ ಅವರ ಮೇರು ಕೃತಿ-ನಟರಾಜ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಟರಾಜ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದಿದಾಗಲೇ ಅನುಭವವಾಗುವ ಅಂಶ.

ಮನ್ನಣೆ

1909ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಲಂಬೂರ್ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ವಸ್ತು ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಹುದ್ದೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದ್ದವರು. ಕಾಮಕೋಟಿ ಪೀಠದವರು ಅವರಿಗೆ 'ವಿಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅದು ಒಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತಹದೇ. ಶಿವ ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಅವರ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಕಲಾಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವಡಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗದಿರದು. ನಮಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಬಹುತೇಕ ಹ್ಯಾವೆಲ್, ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಸ್ಮಿತ್, ಪರ್ಸಿಬ್ರೌನ್ ಮುಂತಾದವರೇ ಆಧಾರಪುರುಷರು. ಆದರೆ ಶಿವರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆನ್ನಿಸದೇ ಇರದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಎರಡೂ ಬೆಸೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರದು. ಅಂತಹ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಹು ಅಪರೂಪ. ಶಿವರಾಮ ಮೂರ್ತಿಗಳ ನಂತರ ನಮಗೆ ಅಂತಹ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1980

39. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ನೀಡಿದ ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು

ಸುಮಾರು 60-65 ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ದಿನಗಳು. ಪ್ರತಿ ಸಂಜೆ ನಮಗೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸಯಾಜಿರಾವ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ: ಜರಿ ಪೇಟ, ಸರ್ಜ್ ಸೂಟು ಧಾರಿಗಳಿಬ್ಬರು ಗಾಳಿ ಸಂಚಾರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದು. ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಎತ್ತರ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ಆಕಾರ, ನಡಿಗೆಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ. ಅವಳಿ ಜವಳಿಗಳಂತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರಾರೆಂದು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ - ಪ್ಯಾಲೆಸ್ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ಸ್ ಅಂದರೆ ಅರಮನೆ ಕಲಾವಿದರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನೋಡಿದರೆ ಹೌದು ಎನಿಸುವಂತಲೂ ಇತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ದರ್ಬಾರಿ ಕಳೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಹಲವು ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ನನ್ನ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ನಾನು

ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನನಗೆ ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ಅವರ ಮೊದಲ ಪರಿಚಯ ಆದದ್ದು.

ರಾಜು ಅವರು ನನಗೆ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾದಾಗ, ನಾನು ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಾಲಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ - ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಮೂರು ವರುಷ ದಾಟಿದ್ದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಅರಮನೆ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಯಾವ ರೀತಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುವರೋ ಜಬರ್ದಸ್ತಿಯೋ ಅಥವಾ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದಲೋ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ. ಆದರೆ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಸೌಹಾರ್ದದಿಂದ ಬೆರೆತು ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ನೈಜ ಶೈಲಿ. ತೈಲ ವರ್ಣಗಳು. ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನದವರು. ಆದರೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹೊರ ಬಂದಿದ್ದವರು. ಅಂದಿನ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವೈದಿಕ ಕುಟುಂಬದವರನೇಕರು ವೇದಾಧ್ಯಯನದಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದಂತೆ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ಅವರೊಬ್ಬರೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮನೆತನಗಳವರನೇಕರು ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿನದನ್ನು ತೊರೆದು ಹೊಸದಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದ್ದರು. ಅನೇಕರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನೈಜ ಶೈಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ್ಯ ಪಡೆದರು. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ರಾಜು ಅವರಿಗೆ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಕೇಶವಯ್ಯನವರನ್ನೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನ. ಆದರೆ ಅವರು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡುದು ನೈಜ ಶೈಲಿಯನ್ನು. ಹಾಗೆಯೇ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರೂ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನ ಆದರೆ ಅವರು ಪರಂಪರೆಯದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಂದಿಗೆ ನವ್ಯವೆನಿಸಿದ ಒಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು. ನಾಗರಿಕರೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡವರೂ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು, ಸ್ವಲ್ಪ ಹಳಸಲು ಎನ್ನದಿದ್ದರೂ ಹಳತು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬಂದಿದ್ದ ಯುಗವದು. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬದವರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಭಾವನೆ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅತಿಶಯವಿಲ್ಲ.

ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ಅವರದು ಬಹು ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಾರ ಮನೆತನ. ಅವರ ತಂದೆ ಎಲ್ಲಯ್ಯ, ತಾತ ಸುಂದರಯ್ಯ, ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಶಂಕರರಾಜು ಎಲ್ಲರೂ ಚಿತ್ರಕರೇ. ಹೀಗೆಯೇ ಆರು ಏಳು ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ, ಅವರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸುಮಾರು 20-25 ಚಿತ್ರಗಾರರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜು ಅವರ ಪೂರ್ವಿಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ವೀರಣ್ಣನವರ ಚಿತ್ರವೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಮೂರು ತಲೆಮಾರು ಹಿಂದಿನವರೆಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ನವಾಬರು, ಹೈದರಾಲಿ, ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಈ ಕುಟುಂಬವು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ

ರಾಜು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ಕುಟುಂಬದವರೂ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಾರ ಕುಟುಂಬದವರಂತೆ ವಿಜಯನಗರದ ಪತನಾನಂತರ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಬಂದು ತುರುವೆಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದರು. ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ದರಿಯಾದೌಲತ್ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ದಿವಾನ್ ಪೂರ್ಣಯ್ಯನವರು ಈ ಕುಟುಂಬದವರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡರಂತೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತವರು ಮುಂದೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಸಿಂಹಾಸನಕ್ಕೆ ಬಂದನಂತರ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸವೂ ಇತ್ತು. ಒಡೆಯರು ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ ಮಾಡಿಸಿದಾಗ ಭಿತ್ತಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಆಗ ಈ ಕುಟುಂಬಗಳವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಪುರಸತ್ತು ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಕೆಲಸ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಚಿತ್ರ ರಾಮಾಯಣ, ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಮಯ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಹೀಗೆ ಕುಂಚ, ಬಣ್ಣದ ವಾತಾವರಣದ ಮಧ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದವರು- ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾದುದು.

ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ಹುಟ್ಟಿದುದು, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ 3-12-1907 ರಂದು. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಲೋಯರ್ ಸೆಕೆಂಡರಿವರೆಗೆ. ಆದರೆ ಕೈಯಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ ಗೀಳು. ಹತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಯಲು ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿಸಿದರು. ಅಲ್ಪಾವಧಿ ಪ್ರಾತಃಕಾಲದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ. ಅಲ್ಲಿ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಾಚಾರ್ ಮತ್ತು ಎಂ. ಗೋಪಾಲ ರಾಯರಿಂದ. ಮಾಡೆಲಿಂಗ್ ಅಥವಾ ಮೃತ್ತಿಕಾ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಪಿಳ್ಳೆಯವರಿಂದ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣ. ಎಂಟು ವರುಷ ಈ ರೀತಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದನಂತರ 1925ರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಅದೂ ನೇರವಾಗಿ ಮೂರನೆಯ ತರಗತಿಗೆ. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರು- ಕೇಶವಯ್ಯ. 1926ರಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಕ್ತಾಯ, ಮದರಾಸು ಸರ್ಕಾರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರ, ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆ. ಅನಂತರ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉದ್ಯೋಗ. ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಪೇಪಿಯರ್ ಮ್ಯಾಚ್ ಅಥವಾ ಕಾಗದದ ಹಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಚನೆ. ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿ ಎಚ್. ಜಿ. ಆಲ್ಪಿಂಗ್ ಟನ್ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ ಅರಮನೆಗೆ ಮಹಾರಾಜರಿಗೆ ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ರಚನೆ. 1928ರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವೇತನ ಪಡೆದು ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಬೊಂಬಾಯಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ. ಅಲ್ಲಿ ಗ್ಲಾಡ್‌ಸ್ಟನ್ ಸಾಲೊಮನ್ ದುರಾಧರ್, ಟಾಸ್ಕರ್, ಜೊರ್ಡ್ಕಾರ್ ಅವರಿಂದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ 1930ರಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಗಿಸಿ ಊರಿಗೆ ವಾಪಸ್.

ಊರಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಮದುವೆ. ಅರಮನೆಯ ಚಿತ್ರಾಲಂಕಾರದ ಕೆಲಸ. ಕಲ್ಯಾಣ ಮಂಟಪದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಲು ವಿಜಯ ದಶಮಿ ಜಂಬೂಸವಾರಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳು- ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ 28 ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟು ತಾವೇ 6 ಫಲಕಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿದರು. ಮಹಾರಾಜರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನೈಜ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತೈಲ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ- 1936ರಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಕಲಿತ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ

ಕಲಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ನೇಮಕ. 1962ರಲ್ಲಿ ನಿವೃತ್ತಿ. ದಾವಣಗೆರೆ ಕಲಾ ಶಾಲೆಗೆ ಪುನರ್ ನೇಮಕ....... ಹೀಗೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ಅವರ ಜೀವನ ಯಾತ್ರೆ ಸಾಗಿತು.

1970ರಲ್ಲಿ ರಾಜು ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು. ನಿವೃತ್ತರಾದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ದಿನ ಮೈಸೂರು ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಆರ್ಯಮೂರ್ತಿಗಳು, ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ನಂಜುಂಡ ರಾಯರು ಬಂದು ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಕೋರಿದರು. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಬಲ್ಲವರೂ ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜುರವರು ತಾವು ಹಿಂದೆ ಬದಿಗಿಟ್ಟಿದ್ದ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವರು ಬಾಲ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಕಲಿತಿದ್ದುದು ಇದಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಹತ್ತಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಇದೇ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕುಟುಂಬವಾದುದರಿಂದ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ದಾಖಲೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಿದ್ದಿತು. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಶ್ರೀತತ್ವನಿಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾವಿರಾರು ದೇವದೇವತಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಮುಂತಾದವು ಲಿಖಿತವಾದ ಮೂಲ ಕಾಗದ ಸುರುಳಿಗಳು ಈ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿವೆ. ಅವುಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ವಿವರಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹು ಅರ್ಹರಾಗಿದ್ದವರು- ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು.

ಚಿತ್ರ ಕಲಾಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಬಹು ಶ್ರದ್ಧೆ ಮತ್ತು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ದುಡಿದರು - ರಾಜು ಅವರು ಅನೇಕರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದರು. ಪರಿಷತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಈ ಲೇಖನ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒದಗಿಸಿದವರು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೊಂದಿಗೆ ತಾವೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ರಾತ್ರಿಯವರೆಗೂ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿದ್ದ ರಾಜು ಅವರನ್ನು ಅನೇಕರು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೂ ಆಗಿದ್ದರು.

ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಹೋದರೂ ರಾಜು ಅವರಲ್ಲಿ ರಾಜಭಕ್ತಿ ಕುಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅನುಭವಪೂರಿತವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ, ಕೊನೆಗೆ ಅರಮನೆ, ಅರಸರು, ಜಂಬೂಸವಾರಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಜಂಬೂಸವಾರಿ

ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪಿಥಪಿಥವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಈಗ ಒಂದು ದಶಕದಿಂದ ಚಾಕೊಲೇಟ್ ವಿನಿಯೋಗ, ಯಾವ ಪರಿಚಯಸ್ಥರನ್ನು ನೋಡಲೀ ಒಂದು ಚಾಕೊಲೇಟ್ ಕೊಡುವುದು. ಜೇಬಿನಲ್ಲಿ ಸದಾ ಚಾಕೊಲೆಟ್ ಸರಕಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಅವರ ಅರವತ್ತು ವರುಷದ ಕಲಾ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪದಕಗಳು, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು- 1987ರಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಕೇಂದ್ರ ಕರಕುಶಲ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ 1972ರಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ. 1977ರಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈಚೆಗೆ ಅವರ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆದ ಕೆಲವು ಆಘಾತಗಳಿಂದ, ಸ್ವಲ್ಪ ಕುಗ್ಗಿದ್ದರು, ನಿಶ್ಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. 24-9-95ರ ಭಾನುವಾರ ಸಂಜೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ರಾಜು ನಿಧನರಾದಾಗ ಎರಡು ಸಂಗತಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು; ಮೊದಲನೆಯದು ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಂದರೆ ಅರಮನೆ ಚಿತ್ರಗಾರ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಂತ್ಯ. ರಾಜು ಅವರೇ ಆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಡೆಯವರು. ಎರಡನೆಯದು ಮನೆತನದ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುದ್ಧಾರ. ಅವರ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವಕಳೆ ಬಂದು ಅವರು ಬದುಕಿದ್ದಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದುದು ನೋಡಿ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾದುದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1995

40. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕಾಡುವ 'ಕೃಷ್ಣ' ವ್ಯಾಮೋಹ

ಏಳೆಂಟು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಂಟೆಂಪೊರೆರಿ ಬ್ಯಾಲೆ ಅಥವಾ ಸಮಕಾಲೀನ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯಿತು. ಇಂದು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಲಿಟ್ಲ್ ಬ್ಯಾಲೇ ಟ್ರೂಪ್ ಮುಂತಾದುವೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ನರೇಂದ್ರ ಶರ್ಮ, ಸಚಿನ್ ಶಂಕರ್, ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರುಗಳ ನಾಟ್ಯವೃಂದಗಳ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದುವು. ಎಂದಿನಂತೆ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಒಂದು ಫ್ಯಾಷನ್ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದವರೂ, ಕುತೂಹಲರಾದ ಕಲಾವಿದರೂ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳೂ ಮುಂತಾದವರೂ ಬಂದಿದ್ದರು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಸಭಾಂಗಣದ ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗದಷ್ಟೂ ತುಂಬಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದವು. ಒಂದು ಸಲ ಬೆಳಕು ಕಂಡವು ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ.

ಇದಾದ ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳ ನಂತರ ಕೃಷ್ಣಜಯಂತಿ ಬಂದಿತು. ಆಗ ದೆಹಲಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಅದನ್ನೂ

ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಮಾಯಾರಾವ್, ಸಂಗೀತ ಅನಿಲ್ ಬಿಶ್ವಾಸ್‌ರವರದು. ಮೂರುವಾರ ಪಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ಕಡೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದವರೆಗೂ ಹಾಲ್‌ಭರ್ತಿ. ಇದು ನನಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಕಳೆದ ವರುಷ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಇದೇ ರೀತಿ. ಈಗ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ ಮುಂಚೆಯೇ ರಿಸರ್ವ್ ಮಾಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಸ್ಥಳ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಒಂದಲ್ಲದೆ ಎರಡು ಮೂರು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಜನಭರ್ತಿ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಂಟೆಂಪೊರರಿ ಬ್ಯಾಲೆಗೆ ಬಂದ ನವ್ಯದವರೂ ಇದ್ದರು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಪದೇ ಪದೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇದರಲ್ಲೇನು ಆಕರ್ಷಣೆ? ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆಗಾಗ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಕತೆ, ಒಂದು ಓಬಿರಾಯನ ಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆ ಎನಿಸಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮಸುಕು ಮಸುಕಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬಹುದು. ಅಮರ ಚಿತ್ರಕಥೆಯನ್ನು ಓದುವ ಬಾಲಕರಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಆತನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೇನೂ ಕುಗ್ಗಿದಂತಿಲ್ಲ. ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತನು ಬಹುಪ್ರಿಯವಸ್ತು. ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಮುಕುಂದಮಾಲ, ಕೃಷ್ಣಕರ್ಣಾಮೃತ ಮುಂತಾದ ಬಹು ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ದಕ್ಷಿಣದ ತುದಿಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಉತ್ತರದ ಕನ್ಹೈಯ್ಯನವರೆಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ. ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ. ಈಚೆಗೆ ಅವನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೂ ಹಬ್ಬಿದೆ. ಹರೇ ಕೃಷ್ಣ !

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಜನತಾ ದೇವತೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹಿಂದೂ ದೇವತಾ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಭಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಭಕ್ತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ ನಿಜ. ಜೊತೆಗೆ ಮಮತೆಯೂ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮೀಯತೆಯು ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೇನು ಕಾರಣ? ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು 50 ವರುಷದ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ ಬಡ ಪುರಾಣಿಕರನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಅವರಿತ್ತ ಉತ್ತರ ಇನ್ನೂ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಕೃಷ್ಣನು ನಮ್ಮ ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಭಾವ, ಆಸೆ, ಆದರ್ಶ, ಉದಾತ್ತತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಮೂರ್ತೀಭಾವಿಸಿದಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಬೆಣ್ಣೆ ಕದಿವ ಬಾಲಕನಿಂದ ವಿಶ್ವರೂಪ ತೋರಿದ ಮಹಾನ್ ಶಕ್ತಿಯವರೆಗೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಆತನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ನಮಗೆ ಲಭಿಸದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನ ದೇಹ ಅವನಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನದು ಮಾನವ ಸಹಜಗುಣಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆತನು ಮಾನವನಿಗೆ ಅತೀತನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಎಲ್ಲರ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪೂಜೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದ ಮಹನೀಯ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭೇದ

ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅತೀತನಾದ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ ಆ ರೀತಿ ಇಲ್ಲ. ಉದಾತ್ತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆತನ ಬಗೆಗೆ ಭಕ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಮಮತೆಯೂ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ವರ್ಣನೆಯ ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮುದ್ದಿಸುವ, ಮಲಗಿಸುವ, ಬೆಚ್ಚಿಸುವ ತಾಯಂದಿರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣ ಕಲ್ಪನೆ ಹಳೆಯದಾದರೂ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂರ್ತೀ ಭವಿಸಿದುದು ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಧಾನವಾಗಿಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕುಶಾನರ ಮತ್ತು ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಂದರೂ ಅದು ಅಂದವಾಗಿ ಮೂರ್ತೀ ಭವಿಸಿದುದು ಹೊಯ್ಸಳ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ. ಕಲೆಗೆ ಭಾಗವತದ ಅನೇಕ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭಗಳು ವಸ್ತುವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ - ಅಂಬೆಗಾಲು ಕೃಷ್ಣ, ಬೆಣ್ಣೆ ಕೃಷ್ಣ, ಕೊಳಲು ಕೃಷ್ಣ, ಗೋವರ್ಧನಗಿರಿಧಾರಿ, ಗೋಪಿಕಾ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ, ರಾಸಕ್ರೀಡೆ, ಗೀತೋಪದೇಶ ಮುಂತಾದುವು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತಿವೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಳೇಬೀಡಿನ ಹೊಯ್ಸಳೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯದ ಕೃಷ್ಣ ಕಥಾಶಿಲ್ಪಗಳು ಸುಂದರವಾದವು, ಬಹು ಅಲಂಕಾರಪೂರಿತವಾದವು, ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದಂತಹವು. ಹಳೇಬೀಡಿನ ''ಗೋವರ್ಧನ ಗಿರಿಧಾರಿ'' ಯಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ವೇಣುಗೋಪಾಲ ಶಿಲ್ಪವಾಗಲೀ, ರೂವಾರಿಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ತುಂಬಲೆತ್ನಿಸಿದಾರೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಂಡಾಕಾರವಾದ ಆವರಣ, ಅದರ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಎಡಗೈಯಿಂದ ಬೆಟ್ಟ ಎತ್ತಿ ನಿಂತ ಕೃಷ್ಣ ಸುತ್ತಲೂ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಮಳೆಯಿಂದ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದ ಗೋಪಾಲಕರು, ಹಸುಗಳು. ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೃಷ್ಣನಾದುದರಿಂದ ಆತನದು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಮತ್ತು ಎತ್ತರವಾದ ಆಕಾರ. ಎರಡೂ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಿರಿದಾದ ಆಕೃತಿಗಳು, ಒಳ್ಳೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಕಳೆಯಿರುವ ಗೋಪಾಲಕರು, ನಾನಾ ಮುಖಭಂಗಿ ತೋರುವ ಗೋವುಗಳು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪ ತಳೆದ ಮರ, ಗಿಡ, ಬಳ್ಳಿಗಳು. ಉಳಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಕುಂಚದಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ವೇಣುಗೋಪಾಲ ಶಿಲ್ಪವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಸ್ವಸ್ತಿಕ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕೊಳಲು ಹಿಡಿದ ವೈಖರಿ ವ್ಯಾಸರಾಜರ ಕೊಳಲನೂದುವ ಚದುರ ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿಸಿದಂತಿದೆ. ಎರಡೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆದಷ್ಟು ವಸ್ತು ಅಡಕ ಮಾಡಲು ವಿಷಮ ಪ್ರಮಾಣದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ ಚೋಳರದು ಹಾಗೂ ವಿಜಯನಗರದ ಕಾಲದವು. ಆಕಾರ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸರಳ. ಅವಯವಗಳು ಮಾಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಲ್ಪವೂ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ''ಆಡಿದನೋ ರಂಗ'' ಎಂಬ ಪದವು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಜಯನಗರದ ಕಾಲದ್ದು. ಹಂಪೆಯ ಹಜಾರರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಮಗುವಿನ ಸರಳತೆ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧತೆ

ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಕಾಳೀಯ ಮರ್ದನದ ತಿರುವು ಮತ್ತು ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಲೋಹ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಅನೇಕ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವು ಲೋಹಶಿಲ್ಪಗಳು ಅಪೂರ್ವ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಕಾಳಿಂಗನ ಎತ್ತಿದ ಬಾಲವನ್ನು ಎಡಗೈಯ್ಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಹೆಡೆಗೂ ಪಾದಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ಥಳಬಿಟ್ಟ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆ ಇನ್ನೂ ವರ್ಣಮಯ ಹಾಗೂ ರಸಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಬಾಲಲೀಲೆಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆದರೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಭಿನ್ನತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಮಾಳವ, ರಾಜಾಸ್ತಾನ, ಪಹಾಡಿ ಮುಂತಾದ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಆಕೃತಿಗಳು ಅಂದಿನ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿದ್ದ ರೀತಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಭವನಗಳು, ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಅಂದು ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಪುರಾಣ ವರ್ಣನೆಗೆ ಅನುಸಾರ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಕೂಡಿ ಪೀತಾಂಬರವನ್ನುಟ್ಟು ನವಿಲು ಗರಿಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಕಿರೀಟವನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಳಲನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ.

ರಾಗಮಾಲಾ ನಾಯಕ

ಮಾಳವ ಶೈಲಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಗಳು ಸರಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಒರಟು. ರಾಜಾಸ್ತಾನ ಶೈಲಿಯದು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಷ್ಕಾರ. ಆದರೆ ಪಹಾಡಿ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಸೊಗಸಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ, ಗೋಪಿಯರು, ಗೋವುಗಳು, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ವರ್ಣಶೋಭೆಯಿಂದ, ನಿರ್ಣಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧಾರ ರಾಸಮಂಡಲ, ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಬಹು ಸುಂದರ. ಆವರಣವೆಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಮಾಟವಾದ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಾಪಕ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಸಂತ, ಮೇಘ, ಹಿಂದೋಳ ಮುಂತಾದ ರಾಗಮಾಲಾ ಚಿತ್ರಗಳ ನಾಯಕ - ಕೃಷ್ಣನೇ, ಆದರೆ ಗೀತ ಗೋವಿಂದದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿಸುತ್ತವೆ.

ತಲಾತಲಾಂತರದಿಂದ ಬಂದ ಈ ಕೃಷ್ಣವ್ಯಾಮೋಹ ಇಂದಿನ ಕಲೆಗಾರರನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನಂದಲಾಲವಸುರವರು ರಚಿಸಿದ ಯಶೋದಾಕೃಷ್ಣಾ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಪೋನ ಅಥವಾ ರಂಗೋಲಿ ರೀತಿಯ ರೇಖೆಗಳು. ಅದೇ ಜಾಮಿನಿರಾಯ್‌ರವರ ನಿರೂಪಣೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ದಪ್ಪ ಮತ್ತು ದೃಢವಾದ ರೇಖೆಗಳು. ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ಮಂದಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಹಚ್ಚುವಿಕೆ ಆಕೃತಿಗಳು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಬಂಕುರಾದ ಹೆಂಚು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸ್ಮೃತಿ ತರುವಂತಿದೆ. ಈ ಕೃಷ್ಣವ್ಯಾಪ್ತಿ ಭಾರತಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ಸಮುದ್ರದಾಚೆ ಶ್ರೀಲಂಕೆಯ ಜಾರ್ಜ್‌ಕೀಟ್‌ರವರು ಭ್ರಮಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಗೀತ ಗೋವಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾದ ಸುಲಿವ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ದುಂಡು ದುಂಡಾಕೃತಿಯ ಕೃಷ್ಣನು ಮೂಡಿ ಬಂದಿದಾನೆ. ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಒಳ್ಳೆಯ ಶೃಂಗಾರ ಪುರುಷ, ಪ್ರೇಮಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಧಡೂತಿ ಆಸಾಮಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಈಚಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷ್ಣ ವ್ಯಾಮೋಹಪಿದ್ದವರಿದ್ದಾರೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮಂಜಿತ್‌ಬಾವ 1982ರ ಐದನೆಯ ಟ್ರಿನಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಗೋವುಗಳ ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿನ ಕೊಳಲನೂದುವ ಕೃಷ್ಣ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಒಬ್ಬ ಗ್ರಾಮೀಣ ಗೋಪಾಲಕನಂತೆಯೇ ಇದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಹಸುಗಳದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆ ಇನ್ನೂ ಬಲಿಯದ ಭ್ರೂಣಗಳಂತಿವೆ. ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಎಲ್.ಎಸ್.ಡಿ. ಸೇವಿಸಿದಾಗ ಈ ರೀತಿ ಕಾಣಬರಬಹುದು.

ಇಷ್ಟೂ ನಿಯಮಬದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾದರೆ ಜಾನಪದ ಚಿತ್ರಕರಿಗೂ ಕೃಷ್ಣನು ಬಹುಪ್ರಿಯ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಪಿಕಾ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ಸಂದರ್ಭ ಬಗೆಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ ದೃಶ್ಯ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1983

41. ಅಸಾಧಾರಣ ಕೌಶಲ್ಯದ ಕಲಂಕಾರಿ

ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿದ ಪದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ಗುಂಗುರ ಚಟ್ನಿ ಮತ್ತು ಆವಕಾಯಿ ಹಾಗೆಯೇ ಪೊಂಡೂರು ಪಂಚೆಗಳು, ಕೊಂಡಪಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ವರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವುದು- ಕಲಂಕಾರಿ. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ತೂಗುಚಿತ್ರ ಪರದೆಗಳು ತೆಲುಗು ಸೀಮೆಯ ಪುರಾತನ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅರಮನೆಗಳೂ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಸೌಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆರ್ಥಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆದ ಮಹತ್ತರ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಪರದೆಗಳು ಆ ಆವರಣಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನಾನಾ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಲಾರಂಭವಾಗಿ ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಕಲಂಕಾರಿ ತೂಗು ಪರದೆಗಳು ಚಿತ್ರಮಯ ಬಟ್ಟೆ, ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪರದೆಗಳ ಹಾಗೆ ತೂಗು ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ರಥಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ತೂಗುಹಾಕುವುದುಂಟು. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾನಾ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಈ

ಚಿತ್ರಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡು ಅಡಿ ಚೌಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿ ವಿಸ್ತಾರದ ಆವರಣ ಪಟಗಳವರೆಗೂ ಇರುವುದುಂಟು.

ಪಟಗಳ ತುಂಬಾ ದೇವ ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂಚುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ ಬಳ್ಳಿಗಳು. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಕಿರು ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗಳು. ಒಂದೊಂದು ವೇಳೆ ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ನಮಗೆ ಪುರಾತನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ನೆನಪು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಈ ಕಲಂಕಾರಿ ಕಲೆ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಭಾವ ಭಂಗಿಗಳು, ವಿನ್ಯಾಸ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಸ್ತುಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯ ಅಥವಾ ಲೇಪಾಕ್ಷಿ ದೇವಾಲಯಗಳ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ರಚನಾ ಕ್ಷೇತ್ರ- ಗೋಡೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಟ್ಟೆ.

ಆದರೆ ಕಲಂಕಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ರೇಖಾ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ವಸ್ತುವಿನ ರೇಖೆಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುತ್ತದೆ– ರೇಖಾ ಪ್ರಮಾಣ. ಜೇಡನ ಬಲೆಯ ತಂತಿಯಷ್ಟು ನವಿರಾದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಹಿಡಿದು ದಪ್ಪ ದಾರದ ಅಗಲದವರೆಗೂ ರೇಖಾ ಪ್ರಮಾಣ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಬೆಲೆಯ ಪಟಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆ ದೃಢ ಮತ್ತು ದಪ್ಪ. ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಪಟಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆ ನವಿರು. ಚಿತ್ರಕನ ಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವ ಬೆಲೆಯ ಪಟವೇ ಆಗಲಿ, ಕಲಂಕಾರಿ ವಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಟಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖಾ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅದರ ರಚನಾ ವಿಧಾನ.

ಹೆಸರೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತೆ ಕಲಂಕಾರಿ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉಪಕರಣ- ಕಲಂ. ಅಂದರೆ ಪೇನಾ. ಅದರಿಂದ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಂ ಅಥವಾ ಲೇಖಣಿ ವಸ್ತುಗಳ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆದು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಆಯಾ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಹಚ್ಚಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಹತ್ತಿಯ ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ. ಇದರದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಧಾನವಿದೆ. ಕಲಂಕಾರಿ ಚಿತ್ರಕನು ಮೊದಲು ತಾನು ರಚಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ಪಟದ ಅಳತೆಗನುಸಾರ ಕೋರಾ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲೇಪನ. ಈ ಲೇಪನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಹಾಲು ಮತ್ತು ಅಳಲೆಕಾಯಿಯ ರಸ ಬೆರೆಸಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಬಳಿದು ಒಣಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಣಗಿದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹರವಿ ತಾನು ರಚಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯ ರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಉಪಕರಣವೇ ಕಲಂ, ಲೇಖಣಿ. ಮೊನಚಾದ ಈ ಲೇಖಣಿಯನ್ನು ಬೆಲ್ಲದ

ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ರೇಖೆ ಎಳೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭ. ದ್ರವ್ಯದ ಪ್ರವಾಹದ ಹತೋಟಿಗೆ ಲೇಖನಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುವುದು. ಈ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಾವುದೋ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಅಚ್ಚ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವುದು. ಇದರ ನಂತರ ರೇಖೆಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಲು ಪ್ರಾರಂಭ.

ಅವು ರಾಸಾಯನಿಕ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲ, ಸಸ್ಯ ಮತ್ತು ಖನಿಜ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವು. ಬೆಳಕು ನೆರಳು ವಿನ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ ಲೇಪಿಸಲಾಗುವುದು. ದಟ್ಟವಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ, ನೀಲಿ, ಹಸಿರು ಪ್ರಧಾನ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಕಪ್ಪೂ ಉಂಟು. ವರ್ಣಲೇಪನದ ನಂತರ ಇಡೀ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹರಿಯುವ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತೊಳೆಯುವರು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಪಟಿಕವನ್ನು ಕರಗಿಸಿದ ನೀರನ್ನೂ ಹರಿಸುವರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಲೇಪವೆಲ್ಲಾ ತೊಳೆದು ಹೋಗಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೃದು ಕಾಂತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ಕಾವಿ ಛಾಯೆ ಆವರಿಸಿದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳ ರೇಖೆಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡು ವಸ್ತುವೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಂಕಾರಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದು ಆಂಧ್ರ ದೇಶದಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾತನ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ಕಾಳಹಸ್ತಿಯಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಹಲವಾರು ಕುಟುಂಬಗಳು ತಲತಲಾಂತರದಿಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೃಷಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಅಂತಹದೊಂದು ಜೊನ್ನಲಗಡ್ಡ ಮನೆತನ. ಈ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗುರಪ್ಪನವರು ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯೆಂದು ರಾಷ್ಟ್ರ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾನಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಕ್ರಾಫ್ಟ್ ಕೌನ್ಸಿಲ್‌ನವರು ಈಚೆಗೆ ಈ ಪುರಾತನ ಕಲಂಕಾರಿ ಕಲೆಯ ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗೂಡಿದುದು ಕೇಂದ್ರ ಹಸ್ತ ಶಿಲ್ಪ ಮಂಡಳಿಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಚನಾ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕೇಂದ್ರ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದವರು- ಜೆ.ವೇಣುಗೋಪಾಲ್. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಗುರಪ್ಪನವರ ತಮ್ಮ. ಈ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮನೆತನ ಕಲಂಕಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಿದ್ಧಿ, ನಿಯುಕ್ತ ವಿಧಾನದಂತೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಅರಿವೆಯನ್ನು ಹರಡಿ ಕಲಂನಿಂದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅಂದಿಗೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಕ್ತಾಯ. ಈ ಕಲಂಕಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಇಡೀ ದಿನ ಅವಶ್ಯಕ. ಅದನ್ನು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ ವೇಣುಗೋಪಾಲ್‌ರವರ ಕಲಂಕಾರಿ ಪಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆವರಿಸಿದ, ಬಹುಶಃ ಹದಿನೈದು ಚದುರ ಅಡಿಯ ಚಿತ್ರ- ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ. ಇದಿರು ಬದಿರು ರಥಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಬಾಣಗಳು ಹಾರಾಡುತ್ತಿವೆ. ಬಿಲ್ಲು ಎಳೆಯಲಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಮೈಬಣ್ಣ ಬೇರೆ ಬೇರೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ದೇವತಾ ಮೂರ್ತಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ನಿಯುಕ್ತ ಭಾವ ಭಂಗಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದುವು. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಆದರೆ ಇದರ ವೈಖರಿ ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ನವಗ್ರಹ ಮತ್ತು ದ್ವಾದಶ ರಾಶಿಯ ಪಟಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ. ಮೊದಲ ವರ್ತುಳದಲ್ಲಿ ಇತರ ಎಂಟು ಗ್ರಹಗಳು. ಹೊರವರ್ತುಳದಲ್ಲಿ ದ್ವಾದಶಿ ರಾಶಿ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂರ್ತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೇಣುಗೋಪಾಲ್‌ರವರ ಅಸಾಧಾರಣ ಕೌಶಲ್ಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ವೇಣುಗೋಪಾಲ್ ಅನುಸರಿಸುವುದು ತಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮವನ್ನೇ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವ ಹುರುಪೂ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಕಲಂಕಾರಿ ಸೀರೆಗಳು. ಕಲಂಕಾರಿಗೆ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಕ್ಷೇತ್ರ- ಬಟ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವೇಣುಗೋಪಾಲ್ ರೇಷ್ಮೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ಪರಿಷ್ಕರಣಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಹುಡುಕಬೇಕಾಯಿತು. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಾದುದೇ. ಆದರೆ ಫಲಿತಾಂಶ-ಮನಮೋಹಕವಾದುದು. ಸೆರಗಿನ ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಣೀಯ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ಇತರ ರಚನೆಗಳು. ಅಂಚುಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಅದೆಂತಹ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ಸಾಧನೆ ಎನಿಸದಿರದು. ವೇಣುಗೋಪಾಲ್‌ರವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರತೀಕದಂತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಬೆಲೆ. ಈ ಕಲಂಕಾರಿ ರೇಷ್ಮೆ ಸೀರೆಗೆ- ಐದು ಸಾವಿರ ರೂ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗುಲವೂ ಕಲಂನಿಂದ ರಚಿತವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ಕಲಂಕಾರಿ ರಚನಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1989

42. ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟ

ಬೊಂಬೆ ಅಥವಾ ಗೊಂಬೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಗುಹೆಗಳ ಸೂರು ಅಥವಾ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮೃಗಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾನವ, ಅದೇ ವಿಧದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ರಚನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದುದು ಸಹಜವೇ. ಅಂತಹ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ದೊರೆತಿವೆ. ಇವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಉದ್ದಿಷ್ಯ ವಿಧವಿಧವಾಗಿರಬಹುದು. ಕೇವಲ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದು. ಮಾಟಮಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಆಟಪಾಟಗಳಿಗೋಸ್ಕರವೂ ರಚಿಸಿರಬಹುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಅಖಂಡವಾದುವು. ಕೆಲವೊಂದರ ಅಂಗಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಚಲಿಸುವ ಬೊಂಬೆಗಳೂ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುವೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯವೂ

ಬರುವುದುಂಟು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ತನ್ನ ಜೀವನ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಈ ಕಿರುಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಡುವ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಬಹು ಹಳೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಬೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧ - ಅಚಲವಾದುದು. ಚಲಿಸುವಂತಹುದು. ಎರಡನೆಯದರ ಚಲನೆ ಹಿಡಿದು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ದೂರದಿಂದ ನಿಯುಕ್ತ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಸುವುದು – ಎರಡು ವಿಧ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯವು. ಸೂತ್ರ, ಸಲಾಕಿ ಮತ್ತು ಕಡ್ಡಿ. ಹೀಗೆ ದೂರ ನಿರ್ದೇಶನದಿಂದ ಚಲಿಸುತ್ತಾ ಮಾನವ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬೊಂಬೆಯಾಟಗಳೂ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು. ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ – ಬಹುತೇಕ ಉಪಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನೇರ ವರ್ಣನೆಯೂ ಉಂಟು.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ – ಬಿತ್ತರದಿಂ ಜಳಯಂತ್ರಮನೊತ್ತುವ ಕಾಂತಾಳಿ ಪುತ್ರಿಕಾ ಸಂತತಿಯುಂ ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಅಗ್ಗಳದೇವ ತನ್ನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ. ಇದೊಂದು ವಿಶೇಷ ದೃಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಪುತ್ರಿಕಾ ಸಂತತಿಯೆಂದರೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಗುಂಪು. ಜಲಯಂತ್ರವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸಂದರ್ಭ. ನೀರನ್ನೆತ್ತಿ ಹಾಯಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಾರಂಜಿಗೆ ನೀರನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಆಟವಾಡಿಸುವುದೊಂದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯದೇ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಣನೆ – ಮಂಚದೊಳು ನಿಂದು ನೃಪಗೆ ಸೇವೆ ಮಾಳ್ಪ ಬೊಂಬೆಗಳು, ಪಾಂಚಾಲಿಕೆಗಳು, ಪುತ್ರಿಕೆಗಳಕ್ಕುಂ. ಅಂದರೆ ಗೊಂಬೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಶಯನಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮಂಚದ ಬಳಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ರಾಜನ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇವು ಚಲಿಸುವ ಗೊಂಬೆಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಪಾಂಚಾಲಿಕೆ, ಪುತ್ರಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದು ಎಂದಿದಾನೆ – ಮಂಗರಸ ತನ್ನ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ.

ಹೀಗೆಯೇ ಹುಡುಕಿದರೆ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದು ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಕನಕದಾಸರ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನಾಡಿಸಿದೆ – ಮಹಾಭಾರತದ ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ಉಪಮೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಪುತ್ಥಳಿ ಉತ್ಸವ

ಇಂತಹ ಪುರಾತನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಾಹಕರ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಏನು? ಇಂದು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಕೆಲವು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ

ಕ್ರಮೇಣ ಅವನತಿ ಹೊಂದುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಾಲ್ಕು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರ, ಸಲಾಕಿ, ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆ, ಕೈಗೊಂಬೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ನಡೆದ ಗೊಂಬೆ ಆಟದ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಉತ್ಸವದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಪುತ್ಥಳಿ 91 ಏರ್ಪಡಿಸಿದವರು – ಕ್ರಾಫ್ಟ್ ಕೌನ್ಸಿಲ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಶಿಲ್ಪ ಆಲೋಚನಾ ಮಂಡಳಿ. ಇವರಿಗೆ ನೆರವು ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಹಸ್ತಶಿಲ್ಪ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕಮೀಷನರ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ವಲಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರ. ಈ ಉತ್ಸವ ನಡೆದುದು ರಾಜ್ಯ ಯುವಜನ ಸೇವಾ ಕೇಂದ್ರ. ಉತ್ಸವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತ. ಆದುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕ, ಕೇರಳ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ನಾಡುಗಳಿಂದ ಪುತ್ಥಳಿ ವೃಂದಗಳು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದುವು.

ಐದೂ ದಿನದ ಈ ಉತ್ಸವದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು : (1) ಪಪೆಟ್ ಪ್ಯಾರ್ ಲರ್ – ಪುತ್ಥಳಿ ಸಂಕಥಾ ಸ್ಥಾನ. ಇದು ದಿನದ ಮೊದಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ – ವಿದ್ವತ್ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳ ಗೋಷ್ಠಿ. ಭಾಷಣ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಇತ್ಯಾದಿ. (2) ಪಪೆಟ್ ಪಾರ್ಕ್ – ಪುತ್ಥಳಿ ಉಪವನ. ಇದು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಎಲ್ಲರೂ ಕಲೆತು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ಇತ್ಯಾದಿ. ರಖಂವಾರಿ ಪುತ್ಥಳಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ. (3) ಪಪೆಟ್ ಪೆರೇಡ್ ಅಥವಾ ಪುತ್ಥಳಿ ಮೆರವಣಿಗೆ. ಸಾಯಂಕಾಲದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ.... ಹೀಗೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪುತ್ಥಳಿ ವೃಂದದವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಆಸಕ್ತರನೇಕರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಮೊದಲ ಭಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಹೋಯಿತು. ಗೊಂಬೆಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಅವುಗಳ ಶಿಲ್ಪ, ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿನೀತಿ, ಕಥಾವಸ್ತು, ಈ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಏರಿಳಿತಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಾಷಣ. ಸೋದಾಹರಣ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಂತಾದವು ನಡೆದುವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೂ ಭಾಷಣ ಹಾಗೂ ಉದಾಹರಣ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ನಡೆದವು.

ಇನ್ನು ಉಪವನ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ನಡೆದುದು. ಅದೊಂದು ಸೌಹಾರ್ದ ದೃಶ್ಯ. ನಾಲ್ಕು ರಾಜ್ಯಗಳಿಂದ ಬಂದ ಈ ಪುತ್ಥಳಿ ಕಲಾವಿದರು ಆ ಶಿಲ್ಪ ರಚನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬುವುದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ತಂತ್ರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಜೊತೆಗೆ ಕಸದಿಂದ ರಸ ಮಾಡುವಂತೆ ವಿಧವಿಧ ರೀತಿಯ ಗೊಂಬೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವೂ ನಡೆಯಿತು – ಕೊನೆಯ ದಿನ ಅವುಗಳ ಆಟವೂ ನಡೆಯಿತು. ಪುತ್ಥಳಿ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಈ ಐದೂ ಸಂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಆಟಗಳು ಭಾಗವಹಿಸಿದ ವೃಂದದವರಿಂದ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹನ್ನೊಂದು. ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ವೃಂದವೂ ಪ್ರಾರಂಭ ದಿನದ ಅನಂತರ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರಂಗಪುತ್ಥಳಿ ವೃಂದದವರಿಂದ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪರಂಪರೆಯ ಮನೆತನ. ಸಲಾಕಿ ಪುತ್ಥಳಿಗಳು. ಹೊಸದಾಗಿ ತಯಾರಾದ ತೂಕವಾದ ವರ್ಣಮಯ ಗೊಂಬೆಗಳು. ಆ ಶಿಲ್ಪ, ಅದರ ತೂಕ, ವಿನ್ಯಾಸದ ಮಿತಿ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಸಂಗೀತ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಇದೇ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೆರಡು ಆಟಗಳು ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದವು. ಸೂತ್ರಮೇಳ ಮತ್ತು ಪುತ್ಥಳಿ ಕಲಾರಂಗದವರಿಂದ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಕಥೆ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನ. ಅದು ಸಹಜವೇ. ಎಷ್ಟೇ ಆದರೂ ರಂಗಪುತ್ಥಳಿ ವೃಂದದ ಮರಿಗಳು. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮೂರು ವೃಂದಗಳ ಬದಲು ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಒಂದೆರಡು ಸೂತ್ರ ಮತ್ತು ತೊಗಲುಬೊಂಬೆ ಆಟಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಇದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯವು ಕೇರಳದ ಎರಡು ವೃಂದಗಳು. ಒಂದು ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಗೊಂಬೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ಆಟ ಬಹುತೇಕ ಕೇರಳ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ. ವಿಶಾಲ ವಾದ ತೆರೆ. ಹಿಂದೆ 21 ಕೊಬರಿ ಎಣ್ಣೆದೀಪಗಳು. ಆ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಬೀಳುವ ತೊಗಲುಗೊಂಬೆ ನೆರಳು. ವಾಲಿ ಸಂಹಾರವನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದುವು. ಗೊಂಬೆಗಳ ಕಲಾತ್ಮಿಕೆಯನ್ನೂ ಸೂಸುತ್ತಿದ್ದುವು. ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ರಾಗಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಯಾವುದೋ ವ್ರತ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ ಯಂತೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ತೋಲ್ ಪಾವಕೂತು (ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ) ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ. ಇನ್ನು ಕೈಗೊಂಬೆ ಆಟ (ಪಾವ ಕಥಕ್ಕಳಿ). ಒಂದು ಕಿರು ಕಥಕ್ಕಳಿ. ಕೈಚೀಲದಂತೆ ರಚಿತವಾದ ಈ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ನಿಗೂಢತೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮುಂತಾದುವು ಕಾಣಬರಲಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಬೊಮ್ಮೈಯಾಟ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರ ಸಲಾಕಿ ಎರಡೂ ವಿಧದ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದುವು. ಅಲಂಕಾರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪುತ್ಥಳಿಗಳಂತಯೇ. ತಳತಳಿಸುವ ವಸ್ತ್ರ ಆಭರಣ ಗಳು. ಆದರೆ ಅಂಗ ಚಲನೆ ವೈವಿಧ್ಯ. ಮಾನವ ಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರ. ನರ್ತಕಿ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ ಇದರ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪುತ್ಥಳಿ ವೃಂದಗಳಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಈ ಗಣನಾಥ ಬೊಮ್ಮೈಯಾಟ ವೃಂದದ ಪಾರ್ವತಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಬಹು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದ ಎರಡು ವೃಂದಗಳಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮಲಕುಂಟ

ಗೊಂಬೆ ವೃಂದದವರದು ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆ ಆಟ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೈದರಾಬಾದ್ ಗೊಂಬೆ ವೃಂದದವರದು - ಆಧುನಿಕ. ನಿಮ್ಮಲ ಕುಟುಂಬದವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದುದು - ಲಂಕಾದಹನ. ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಕತೆ. ಆದರೆ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದುದು ನೀರಸದೃಶ್ಯ. ಹೈದರಾಬಾದ್ ವೃಂದದವರದು - ಅಲ್ಲೂರಿ ಸೀತಾರಾಮರಾಜು. ಆಂಧ್ರದ ಮನೆಮಾತಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯೋಧ. ಆತನ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಯ ದೃಶ್ಯ. ನಾಟಕೀಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ರಚನೆ ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕಿಂತ ಸಹಜ ರೀತಿಯವು.

ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಕೈ ಮತ್ತು ಸಲಾಕಿ ಎರಡೂ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನ. ಇದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪಪೇಟ್ ಲ್ಯಾಂಡ್ ವೃಂದದವರ ಆಟವೂ ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯದು. ಕೆಲವು ಗೊಂಬೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ. ಮಿಕ್ಕವು ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ಎರಡೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ಕತೆಗಳು ವಿನೋದಕರವಾಗಿದ್ದರೂ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ವಾಕ್ ನಿರೂಪಣೆ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಷ್ಕಾರದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎ. ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿಯವರ ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿ ವಾಕ್ ಪ್ರವಾಹ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪಾತ್ರ ಮರೆಮಾಡುವಂತಿತ್ತು. ಎರಡೂ ಸಮತೂಕವಿರಬೇಕು. ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳು ವರ್ಣಮಯ. ನಿರ್ವಾಹಕರು ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ರೀತಿಯ ಅಲಂಕಾರ, ಸಂಗೀತ.

ಪುರಾತನ ಕಲೆ

ಪುತ್ಥಳಿ 91ರ ಐದೂ ದಿನಗಳ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಆದ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಈ ಪುರಾತನ ಕಲೆ ಇಂದು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಈ ಬಗೆಗೆ ಕುಂದುತ್ತಿರುವ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಈ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒದಗಿಬರುತ್ತಿರುವ ಆರ್ಥಿಕ ಅಭದ್ರತೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಆಸರೆ ಆದ ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಮನರಂಜನೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕಲೆ ಇನ್ನೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಭಾವಿಸಲಾದುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನವರೆಗಿನ ಜೀವನದ ಕೆಲವು ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಒಂದು ವಿಧಿಯಂತೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅನೇಕ ಕುಟುಂಬಗಳು ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆ ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಿ ಪುತ್ಥಳಿ ಕಲೆಯು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬದುಕಿ ಬಾಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ?

ಇದಾಗಿ ಆ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ, ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿ ಬಾಳಿ ಬದುಕಲು ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅಗತ್ಯ. ಇವು ಮಾನಸಿಕ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಮುಂತಾದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ

ಎಲ್ಲಾ ಆಗಬೇಕು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಎಷ್ಟೋ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಅದರಿಂದ ಹೊರಗೆ ಈ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಪುತ್ತಳಿ ಉತ್ಸವಗಳು ಬರೀ ಇತಿಹಾಸ, ತಂತ್ರ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಗಾಳಿಪಟವನ್ನೇ ಆಡಿಸದೆ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕಾಲಾನುಗುಣ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಲೆಯ ನೂತನ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಈ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಾರ್ಯಾಗಾರ, ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಈ ಕಲಾವಿದರ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ಕೊಡಲು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಜಾಣ್ಮೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಂಡು ಅವರು ಕಲೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡದಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಸರಕಾರವು ಲಕ್ಷಾಂತರ ರೂ.ಗಳನ್ನು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಿಡಿಯಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿ ಅದು ಚೈತನ್ಯಯುತವಾಗಿ ಬಾಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳೂ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೇ. ಇಂದಿನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1991.

43. ಜಲಪುತ್ಥಳಿ-ಅಪೂರ್ವ ಕಲೆ

ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲೆ. ತನ್ನ ಕಿರು ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿ, ತಾನು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅದರಿಂದ ಮಾಡಿಸಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಮಾನವ. ಈ ಪುತ್ಥಳಿ ಅಥವಾ ಗೊಂಬೆಗಳ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ನಾನಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸೂತ್ರ ಸಲಾಕಿ, ಕೈಬೆರಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ತೆಳು ಚರ್ಮದಿಂದ ವರ್ಣಮಯ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಆ ನೆರಳು ಬಿದ್ದು ಚಲಿಸುವ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿ ಭ್ರಮೆಯುಂಟುಮಾಡುವುವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಪುರಾತನ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಈ ಗೊಂಬೆಗಳ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಡ್ಡಿಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗೊಂಬೆಗಳ ಚಲನೆ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸೂತ್ರ, ಸಲಾಕಿ, ಕಡ್ಡಿ ಕೈಬೆರಳುಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳು ಪುರಾತನ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದಿಂದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಬಹುತೇಕ ಬಯಲು ರಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬಯಲಿನ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚಪ್ಪರ ಹಾಕಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳ

ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕನುಸಾರವಾದ ವೇದಿಕೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಮಂಟಪ ನಿರ್ಮಿಸುವರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸೂತ್ರಧಾರರು, ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿ ನಿಜ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ನಡೆಸುವುದು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯೂ ಇದೆ. ಅದು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದು-ವಿಯತ್ನಾಂ ದೇಶದಲ್ಲಿ.

ಆಗ್ನೇಯ ಏಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕಾಂಭೋಜ ರಾಜ್ಯದ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಇದೆ - ವಿಯತ್ನಾಂ. ಹಿಂದಿನ ಕೊಚಿನ್ ಚೈನಾ ಮತ್ತು ಆನಾಂ ಎರಡೂ ರಾಜ್ಯಗಳೂ ಕೂಡಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ದೇಶ-ವಿಯತ್ನಾಂ. ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಚೀಣಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದು ಅಲ್ಲಿನ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ವಿಯತ್ನಾಂ ಅಕ್ಕಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ದೇಶ. ಆದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಜಲಸಮೃದ್ಧಿ ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನೀರಾವರಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಜಲಸಂಬಂಧವಾದ ಕಲೆಗಳೂ ರೂಪಗೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜಲಪುತ್ಥಳಿ ಆಟ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ಹಿಂದೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪುತ್ಥಳಿ ಮಹೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ವಿಯತ್ನಾಂ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದ ಈ ಜಲಪುತ್ಥಳಿ ಆಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸಿತು. ಈ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದ ವಿಧಾನ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ.

ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕ್ಷೇತ್ರ-ಕೆರೆ ಅಥವಾ ಕೊಳ. ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೀರಿನೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯ ಚಪ್ಪರ ನಿರ್ಮಾಣ. ಚಪ್ಪರದ ಮುಂಭಾಗವನ್ನು ಒಂದು ತೆಳುವಾದ ಪರದೆ ಮುಚ್ಚಿರುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿನೆಲದ ಮೇಲೆ ವಾದ್ಯವೃಂದ. ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತ ಸೂತ್ರಧಾರರು ಪುತ್ಥಳಿಗಳನ್ನು ನೀರೊಳಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟು ತೆರೆಯ ಮುಂದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಪುತ್ಥಳಿಯು ಬುಳಕ್ಕನೆ ಎದ್ದು ಸಂದರ್ಭದ ನಟನೆ ಮಾಡುವಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವರು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತಾವೂ ನೀರಿನೊಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರಬಂದು ಪುತ್ಥಳಿ ಮಾತ್ರ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವರು. ಬೊಂಬೆಗಳೂ ಅಂತಹ ದೊಡ್ಡವೇನಲ್ಲ. ಒಂದುಒಂದೂವರೆ ಅಡಿ ವರ್ಣಮಯ ನೀರಿನಲ್ಲಿಯ ಕೆಂಡದಂತಾಗುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎದುರು ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ದಂಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ನೋಡುವರು.

ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಮೊದಲು ವಾದ್ಯಘೋಷವಾದ ನಂತರ ಸೂತ್ರಧಾರನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯೊಂದು ಬಂದು ಸಭೆಗೆ ನಮಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಮಾಡುವುದು. ಅನಂತರ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ನಿರೂಪಣೆ. ವಸ್ತು ನಿಜ ಜೀವನದಿಂದ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುದು. ಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ಬಾತುಕೋಳಿಗಳ ಕಾಳಗ, ಮೀನಿನೊಡನೆ ಸೆಣೆಸಾಡುವ ಜಲಗಾರ, ಎತ್ತು-ಕೋಣದ ಕಾಳಗ, ಅಂಬಿಗ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ ಮೀನಿನ ಜಂಜಾಟ... ಹೀಗೆ. ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬರುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೀನಿನ ಆಕಾರದ ಪೆಡಂಭೂತಗಳ ಅವಾಂತರ,

ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನುಲಿನುಲಿದಾಡುವ ಈ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಕಿಡಿ, ಹೊಗೆಗಳನ್ನು ಉಗುಳುತ್ತಾ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದೇ ಒಂದು ಮೋಜು.

ಆದರೆ ಅವರ ಜಲಕನ್ನಿಕಾ ನೃತ್ಯ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಉಂಟುಮಾಡುವುದು. ನಡು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಲಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸೆರಗನ್ನು ಹಿಡಿದೆತ್ತಿ ನಲಿದಾಡುವ ಈ ಜಲಪುತ್ಥಳಿಗಳ ಆಟ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಸ್ವಪ್ನಲೋಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅನುಭವವಾಗುವುದು. ವಿಯತ್ನಾಂ ದೇಶದ ಈ ಜಲಪುತ್ಥಳಿ ಆಟ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ಬಹುಶಃ ಅದೊಂದೇ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರಬಹುದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, 1991

44. ಮೊಘಲ್ ದರ್ಬಾರಿನ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯ
ಅವಿವೇಕ ಅಭಿಷಿಕ್ತವಾದಾಗ

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಿಂದ ದೆಹಲಿಗೆ ಹೋದವರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಟ್ಟಡಗಳದೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ. ಒಂದು ಕಡೆ ಅಂತರಿಕ್ಷಕ್ಕೇರುತ್ತಿರುವ ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಕಟ್ಟಡಗಳು; ಈ ಯುಗದವು, ಸಜೀವವಾದವು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಗುಮಟಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಗೋರಿಗಳು; ನಿರ್ಜೀವವಾದವು – ಕಳೆದುಹೋದ ಒಂದು ಯುಗದವು. ಯಾರ ಯಾರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗೋಸ್ಕರವೋ ಕಟ್ಟಲಾದ ಈ ಗೋರಿಗಳು ಮೃತರು ಮಣ್ಣಿನೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಹೋದರೂ ಅವರ ನೆನಪನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಬಹುತೇಕ ದೆಹಲಿಯನ್ನಾಳಿದ ನಾನಾ ಸಂತತಿಯ ಮುಸಲ್ಮಾನ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಿಗೆ, ಸುಲ್ತಾನರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇತರ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧರ ಗೋರಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವಿಷಯಗಳೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತವೆ.

ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ – ಲಾಲ್‌ಬಂಗ್ಲಾ. ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ಮದರಾಸು ಊಟವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವರು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೋಗುವ ಸ್ಥಳ – ಲೋಧಿ ವುಡ್‌ಲೆಂಡ್ಸ್ ಹೋಟಲ್. ಇಂಡಿಯಾ ಗೇಟ್‌ನಿಂದ ಈ ಭೋಜನಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ರಸ್ತೆಯ ಹೆಸರು – ಜಾಕೀರ್ ಹುಸೇನ್ ಮಾರ್ಗ್. ಅರ್ಧಹಾದಿ ಹೋಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಬಲಗಡೆಗೆ ಗಾಲ್ಫ್‌ಕ್ಲಬ್ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಗೆ ಎರಡು ಕೆಂಬಣ್ಣದ ಕಟ್ಟಡಗಳಿವೆ. ಅವನ್ನು ಲಾಲ್‌ಬಂಗ್ಲಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೆಸರು ಕಟ್ಟಡದ ಬಣ್ಣದಿಂದ

ಬಂದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಿಯಾದ ಮಹಿಳೆಯ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅವಳ ಹೆಸರು ಲಾಲ್‌ಕುವರ್.

ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಹೆಸರು ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಜಹಂದರ್‌ಷಹನ ಪತ್ನಿ. ಮೊದಲು ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಪತ್ನಿಯಾದವಳು. ಜಹಂದರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದಳೆನ್ನಬಹುದು. ಜಹಂದರ್‌ಷಹ ಮೊದಲನೆಯ ಆಲಂಘೀರ್ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಔರಂಗಜೇಬನ ಮೊಮ್ಮಗ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1712-13ರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವಾಳಿದವ. ಅವಿವೇಕಿ ಅರಸನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವ. ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಅವನ ರಾಜನೀತಿ ಎನ್ನುವಂತಿತ್ತು. ಆ ಒಂದು ವರುಷದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಭದ್ರವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ತಳಪಾಯ ಶಿಥಿಲವಾಯಿತು. ಕೂಡಿಟ್ಟ ಐಶ್ವರ್ಯವೆಲ್ಲಾ ಪೋಲಾಗಲು ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ನೂರು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೇ ನಾಶವಾಯಿತು. ಈ ಅವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳೂ ಸಹಭಾಗಿನಿ.

ಮೋಹಾಂಧ

ಅವಳು ಕಲಾವಿದರ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಳು. ಅವಳ ತಂದೆ ಖಸುಸಿಯತ್‌ಖಾನ್, ತಾನ್‌ಸೇನನ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು. ತಮ್ಮ, ಮುಂದೆ ಸದಾರಂಗ್ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ನಿಯಾಮತ್ ಷಾ ಕಲಾವಂತ್, ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಏರಲು ಲಾಹೋರಿನಿಂದ ದೆಹಲಿಗೆ ಜಹಂದರ್‌ಷಹನು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಎಲ್ಲೋ ಇವಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಗಂಟುಬಿದ್ದಳು. ಇಬ್ಬರ ಸ್ನೇಹವೂ ಮರವಜ್ರ ಹಾಕಿ ಸೇರಿಸಿದಂತೆ ಗಾಢವಾಯಿತು. ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಮೇಲಿನ ಮೋಹದಿಂದ ಇದ್ದ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವೇಕವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡ – ಜಹಂದರ್. ರಾಜಕಾರಣವೇನೆಂಬುದೇ ಅರಿಯದ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳಿಗೆ ತಾನು ಮಾಡುವುದು ಅವಿವೇಕವೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದು. ಇಂತಹ ಆದರ್ಶ ಸಂಸಾರ, ಸದಾ ಮೋಜು, ಮನರಂಜನೆ, ಕುಡಿತ, ಕುಣಿತ ಹೀಗೆ ಕಳೆಯಿತು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸರದಾರ, ಸೇನಾಪತಿ, ಉಮ್ರಾ, ವಜೀರ ಮುಂತಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದರು. ಬೀನ್ ಬಾಜಿಸುವವರು, ಸಾರಂಗಿಯವರು, ನಾಚ್ ಮಾಡುವವರೇ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಾರರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಅವರ ಠೀವಿಯೇನು, ಅವರ ಗರ್ವವೇನು, ಹದ್ದು ಮೀರಿದ ನಡೆವಳಿಕೆಗಳೇನು! ಯಾರೂ ಏನೂ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಣೆ. ಮೋಹಾಂಧನಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪ್ರೀತಿಯ ಪತ್ನಿಗೆ ಇಮ್‌ತಿಯಾಜ್ ಮಹಲ್ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಕೊಟ್ಟ. ಖರ್ಚಿಗೆ ವರುಷಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕೋಟಿ ರೂಪಾಯಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದಷ್ಟೂ ಜವಾಹಿರಿ,

ಇತರ ಅಲಂಕಾರ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಸರಿ, ಯಾವ ಕಟ್ಟುಪಾಡೂ ಇಲ್ಲದ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾದ ಜೀವನವೆಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ದೀಪೋತ್ಸವ

ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನೇರಿದ ದಿನ ನಗರದಲ್ಲಿ ದೀಪೋತ್ಸವವಾಗಬೇಕಾದುದು ಸಹಜವೇ ತಾನೆ? ಆದರೇ ನಿತ್ಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ ದೀಪಗಳ ಸಾಲು ಹಚ್ಚಿ ಬೆಳಗಿದರೆ ದೆಹಲಿ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೆ? - ಎಂಬ ಯೋಚನೆ ಬಂದಿತು - ಲಾಲ್‌ಕುವರಳಿಗೆ. ಜಹಂದರನಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಳು. ಸರಿ, ರಾಜಾಜ್ಞೆ ಹೊರಟಿತು - ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ವಾರದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಮೂರು ದಿನವಾದರೂ ದೀಪೋತ್ಸವವಾಗಬೇಕೆಂದು. ಇದರಿಂದ ವಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ರಾತ್ರಿಯಾದರೂ ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಜನರು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಓಡಾಡುವ ಹಾಗಾಯಿತು. ಕಳ್ಳಕಾಕರ ಹಾವಳಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದು ಎಣ್ಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಸರಬರಾಜು ಸಾಲದು. ಬೆಲೆ ಗಗನಕ್ಕೇರಿತು. ಫಲ - ದೀಪೋತ್ಸವ ನಿಂತಿತು.

ಒಂದು ದಿನ ಕೆಂಪುಕೋಟೆಯ ಬುರುಜಿನ ಮೇಲೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮತ್ತು ಲಾಲ್‌ಕುವರ್ ಇಬ್ಬರೂ ಕುಳಿತು ಹಾಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕಾಲಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಳಗೆ ಯಮುನಾನದಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೋಣಿಯ ತುಂಬ ಜನಗಳು ಕುಳಿತು ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳಿಗೆ ಒಂದು ಯೋಚನೆ. ದೋಣಿ ಒಡೆದರೆ ಪ್ರಯಾಣಿಕರು ಹೇಗೆ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯುವರು? ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಬಲವಾಯಿತು. ಅದನ್ನು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಳು. ಸರಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ನದಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಬಂದಿತು ಜನ ತುಂಬಿದ ದೋಣಿ. ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಒಡೆಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಜನ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾ ನೀರುಪಾಲಾದರು. ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಬಯಕೆ ತೀರಿತು.

ಸುಬೇದಾರಿಕೆ

ತನ್ನ ಎಣಿಕೆಯಂತೆ ಸಫಲವಾಗದಿದ್ದ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಆಸೆ ಒಂದು ಅವಳ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಅವಳ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ನಿಯಾಮತ್ ಷಾ ಕಲಾವಂತನನ್ನು ಮುಲ್ತಾನಿನ ಸುಬೇದಾರನಾಗಿ ನೇಮಿಸಿದ - ಜಹಂದರ್. ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ ಅಧಿಕಾರದ ಸನ್ನದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಧಾನ ವಜೀರನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ನಜರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದ, ನಿಯಾಮತ್ ಷಾ. ಆದರೆ ವಜೀರನು ಹಣ ಹಾಗೂ ಜವಾಹಿರಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ನಜರನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಲ್ಲಿ ಸನ್ನದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ.

ಪಾಪ, ಆ ಪ್ರಾಣಿ ನಿಯಾಮತ್ ಡಿಲ್ಲಿಯ ಸಂದುಗೊಂದುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿ ಹುಡುಕಿ ಇನ್ನೂರು ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ವಜೀರನ ಬಳಿಗೆ ತಂದ. ಆದರೆ ವಜೀರನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ.

ಸಾವಿರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೀಣೆ ಕಡಮೆಯಾದರೂ ಸನ್ನದನ್ನು ಕೊಡಲಾಗವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದ. ಏನೂ ತೋರದೆ ತನ್ನ ಅಕ್ಕನ ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕ - ನಿಯಾಮತ್ ಷಾ. ಅವಳು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗೆ ದೂರಿತ್ತಳು. ವಜೀರನನ್ನು ಬರಮಾಡಲಾಯಿತು. ಇದೇತಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ವಿಚಿತ್ರ ಕೋರಿಕೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದ - ಜಹಂದರ್. ಅದಕ್ಕೆ "ಜಹಾಪನಾ, ಇದುವರೆಗೂ ರಾಜ್ಯಕಟ್ಟಲೂ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಆಳಲೂ ಹಾಗೂ ಕಾಪಾಡಲೂ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿ ಗುರಾಣಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಅವಶ್ಯಕ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಈಗ ಕೇವಲ ವೀಣೆಬಾರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಸಾಕೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾವೂ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡವೆ? ಸರದಾರರೂ, ಸೈನಿಕರೂ, ಅಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಸಾಡಿ ಬೀನ್ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಲೋಸುಗ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಹಂಚಬೇಕೆಂದೇ ಈ ಸಾವಿರ ವೀಣೆಗಳ ನಜರಿಗೆ ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿದೆ" - ಎಂದು ಉತ್ತರಕೊಟ್ಟ ವಜೀರ್ ಜುಲ್‌ಫಿಕರ್ ಆಲಿಖಾನ್. ಚಕ್ರವರ್ತಿಗೆ ಏನು ಹೇಳಲೂ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ನಿಯಾಮತ್ ಷಾನ ಸುಬೇದಾರಿ ನೇಮಕವನ್ನು ರದ್ದು ಮಾಡಿದ. ಲಾಲ್‌ಕುವರಳು ಕೋಪದಿಂದ ಕೆಂಪಾದಳು, ನುಂಗಿಕೊಂಡಳು.

ಔತಣ

ಈ ಆದರ್ಶ ದಂಪತಿಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಅವಿವೇಕ ಜಹಂದರನ ಜೀವಕ್ಕೇ ಸಂಚಕಾರ ತಂದಿತು. ಔತಣಗಳೇ ದಿನಚರಿಯಾಗಿದ್ದ ಈ ದಂಪತಿಗಳು ಆಪ್ತರನ್ನು ಅರಮನೆಗೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವೂ ಆಪ್ತರ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ದಿನ ಇಂತಹ ಔತಣಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಮದ್ಯವು ಬಹುರುಚಿಯಾಗಿತ್ತು. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕುಡಿದು ಮೈ ಮರೆತರು. ಇಂತಹುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದ ಸಾರಥಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅರಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ತಂದ. ನಡುರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಗರಕ್ಷಕರು ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಮಲಗುವ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಣಿಕಿ ನೋಡಿದರು. ಹಾಸಿಗೆ ಖಾಲಿ. ಗಾಬರಿಗೊಂಡು ಅರಮನೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹುಡುಕಲಾರಂಭ. ಕೊನೆಗೆ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಕೊಠಡಿಯ ಬಳಿ ಬಂದು ಕೇಳಿದರು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅರೆಗಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು ಅರಳು ಮರಳಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳಿಗೆ ತಾನು ಅರಮನೆಗೆ ಹೇಗೆ ತಲಪಿದೆ ಎಂಬುದೇ ನೆನಪಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಗಾಡಿಯವನನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾಯಿತು. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಅವನು ಗಾಡಿಯನ್ನು ಕೋಟೆಯ ಹೊರಗೆ ಲಾಯದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಮಲಗಿದ್ದ. ನಿಷಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಜಹಂದರನ ಸೇವಕನಲ್ಲವೆ? ಅವನನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿ ಹೆದರಿಸಿ ಗಾಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಲಾಯಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಕುದುರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಗಾಡಿಯನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ಒಳಗೆ ಗೊರಕೆಯ ಶಬ್ದ. ಪಂಜುಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ - ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಹಾಯಾಗಿ ಮಲಗಿದ್ದಾನೆ. ಅರಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಅವನು ಇಳಿಯುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ನೋಡಿ ಒಳಕ್ಕೆ

ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೃದುವಾಗಿ ಕದಲಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟು "ನಾನು ಯಾರು? ಎಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ?" ಅಂದ.

ಅವರೋಹಣ

ಈ ಸುದ್ದಿ ಊರಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹರಡಿತು. ಮೊದಲೇ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ಸೇನಾನಿಗಳಿಗೆ ಕೋಪದಿಂದ ತಾಳ್ಮೆಕೆಟ್ಟಿತು - ಇಂತಹ ಅವಿವೇಕಿಯ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ. ಇದರ ಫಲ - ಅಬ್ದುಲ್ಲಾ - ಹುಸೇನಾಲಿಗಳಂತಹ ರಾಜ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಪ್ರಬಲರಾದುದು. ಜಹಂದರ್‌ಷಹನ ತಮ್ಮನ ಮಗ ಫರುಕ್ಸೀಯರನನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಂದು ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಿದುದೂ, ಜಹಂದರನ ವಧೆಯಾದುದೂ ಇತಿಹಾಸ ಓದಿದವರು ಬಲ್ಲ ವಿಷಯ.

ಕೆಂಪುಕೋಟೆಯ ಒಳಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಹೋದನಂತರ ನಗಾರ್‌ಖಾನೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಂಡಿದ್ದ ಜಹಂದರ್ ಷಹನನ್ನು ಸೈನಿಕರು ಕೊಂದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳೂ ಇದ್ದಳು. ಸೈನಿಕರು ಬಂದಾಗ ಜಹಂದರನನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತನ್ನನ್ನು ಕೊಂದನಂತರವೇ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಕೂಗಿದಳಂತೆ - ಲಾಲ್‌ಕುವರ್. ಆದರೆ ಸೈನಿಕರು ಅವಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಎಳೆದು ಆಚೆಗೆ ಹಾಕಿ ಆ ನಂತರ ಜಹಂದರನ ವಧೆ ಮಾಡಿದರಂತೆ.

ಹೀಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಖಾಪೇಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ಲಾಲ್‌ಕುವರಳ ಅವಿವೇಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಡೆವಳಿಕೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ತಳಪಾಯ ಶಿಥಿಲವಾಯಿತು. ಈಗ ಲಾಲ್‌ಕುವರ್ ಲಾಲ್ ಬಂಗ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘನಿದ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೊಮ್ಮಗಳು ಬೇಗಮ್‌ಜಾನಳ ಸಮಾಧಿ ಇದೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ, 1976

45. Music – Karnataka? Or South Indian?

On the Republic Day of 1986, Kona Prabhakar Rao, the Governor of Maharashtra, organised an interesting music event. Its object was perhaps to highlight the unified character of Indian music, despite a duality in styles. It comprised of a series of Jugalbandhis – Amjad Ali Khan and Lalgudi Jayaraman; Bhimsen Joshi and Balamuralikrishna and so on. After the recital Amjad Ali Khan mooted his pet proposal. It was a suggestion to alter the nomenclatures of the two styles i.e., Hindustani and Karnatak into North and South Indian styles of music. A resolution to that effect was also signed by the musicians who participated. Amjad was advocating this change from a few years. It was put in writing now.

But as it usually happens with resolutions related to music, nobody seems to have taken any serious notice of it. But a few days later, a senior Vidwan came to me and expressed his deep concern at this resolution. "It has been an insult to Karnataka and I am surprised none of you who are professed lovers of music reacted sharply" he said. Then I asked him what was the insult to Karnataka in advocating this change. He retorted "when the name Karnataka is in use from a long time and accepted by the music fraternity in the country why change it now for a purpose that is not clear? Is it not an insult to Karnataka?" he said. Then I requested him to calm down and referred to the preamble of the resolution where it is mentioned that because these two styles are functioning in various areas not exclusively covered by the languages indicated in their nomenclature i.e. Hindustani language and similarly Karnatak Music flourishing in the entire South India comprising of the four linguistic regions, it was felt that it was incongruous to carry the present designations as such indicated particular languages. Consequently a more rational change has been suggested. Then the musician retorted "because Karnataka has made such valuable contribution to music its name has been appended to the music of South India. And it is wrong to repeal the nomenclature. This act indicates the denial of the credit." My next question was "would you please enlighten me as to what exactly is the Karnataka element in the music of South India that is in practise now. Ninety per cent of it has originated in Tamil Nadu. Is it not natural they resent the designation of Karnataka which denies due credit to them?" The musician did not like

to change his stand. "You ask what exactly is the Karnataka element in the present music. You must remember that it originated in Karnataka". I draw attention to the fact that Purandaradasa is reverred as the KARNATAKA SANGITHA PITAMAHA. He gave us the seven Swaras, the Sarale, Janti varase, Alankara etc. which is the very foundation of the music of the south. Thus is it not the privilege of Karnataka to give its name to the music of South India? he countered. Then I told him that he was wrong with his facts and not studied the history of music properly. The seven Swaras, the Sarale based on some portions of the Alankaras were already in use centuries before Purandaradasa was born. Thus the arguments and facts he advanced had no substance. He went away though I could see he was not convinced.

And after the formation of the linguistic states each region started to find its own distinct cultural identity. The resolution at Bombay was one such manifestation. I also told the Vidwan not to be bothered by such resolutions because notwithstanding the opinions expressed therein, Indian musicians were always conservative and would not like to alter long established traditions. This has been proved in the numerous discussions about the Ragaswaroopa in the experts sessions of the Madras Music Academy's conferences. While all the Vidwans aired their opinions and also passed resolutions carrying the sum total of the various shades of opinions expressed, they stuck to their own versions in performances and which they received from their gurus. Thus there was always a gap between the resolution and actual practice. This is apparent even now in many of the musical events organised by some of the signatories to the Bombay resolution itself. They had freely used the terms. – Karnatic, Carnatic, Karnatak etc. for these events. Though musicians themselves were not concerned much about the designation of the two styles, they had to respond to the surfacing regional urges in the post independence period. In fact while inaugurating a music conference, at Madras C. Rajagopalachari stated "it would be proper to designate our music in the southern region as 'Tennattu' Sangitham instead of the one being in use now". Notwithstanding the fact that a majority of the music fraternity was unconcerned about the nomenclature of South Indian music as Karnatak music, there were also some sections which felt it was incongruous in the face of realities.

But interestingly enough nowhere in any of the ancient texts do we come across the words HINDUSTANI and KARNATAKA designating these two styles. They are only in popular usage. We do not know since when they came into use. Of course the word Karnata or Karnataka

occurs in some of these texts, but not in the context they are being applied now. Even in BRIHADDESI the word Karnata occurs in respect of compositional forms. And it is found in the same context in some other works too. It also occurs in the Bharatabhashya of Nanyadeva when one of his titles are 'Karnatakulabhooshana', when Govinda Deekshita refers toVidyaranya as 'Karnataka Simhasana Bhagya Vidhata' and when Pundarika Vithala refers to his birthplace Satanur as 'Karnate' Saivagangabhidana nikate etc. But nowhere we come across as 'Karnataka' denoting a Sangitha Paddhati. The ancient texts referred to the art of music only as SANGITHA not with two different nomenclatures.

In view of this and apart from the oral tradition, how did these two names figure in atleast some books written in the 20th century? The source may be the late Prof. P. Sambamurthy who published a series of books on music. They are serving both as textbooks and also general reading to understand music. His books have a stamp of authority. And noteworthy is the fact that these books are titled – South Indian music and not Karnatak music. While preparing them, the Professor perhaps felt it difficult to reconcile the long used word Karnataka music, functioning in South India in the absence of any written authority. And he accidently came across a quotation that suited this need and cleared doubts. It was a verse from a work titled SANGITHA SUDHAKARA, wherein these lines occur.

Tadapi dvividham jneyam Dakshinottara bedhataha

Karnatakam daakshinesyat Hindustani tathottare

Satisfied that it served his purpose, the Professor reproduced this verse in his 'History of music' without verifying either the source or accuracy. Possibly he extracted it from the detailed foreword of M.S. Ramaswamy Iyer to Swaramelakalanidhi where the verse is quoted. Though this verse is supposed to be from 'Sangitha Sudhakara' it was not from the famous work of the same name by Haripala of 14-15th century, as presumed. But it was from another work of identical name of comparatively recent origin. It was an extract from Sangitha Sudhakara whose author was Kasinath Appa Tulsi of Hyderabad. This book was published in 1911, a period when the two nomenclatures were in use from a long time. Later, though this error was pointed out in the deliberations of the Conferences of the Madras Music Academy and similar institutions, it is still being repeated in most books on music who faithfully lift entire material from Prof. Sambamurthy's books and have not bothered to make any alterations in the light of this new information forthcoming.

If ancient authoritative texts on Indian classical music do not mention these two styles let alone the nomenclatures, i.e., Hindustani and Karnatak how did they came in and established themselves? Of course one has to speculate then being specific. The source of the nomenclature of Hindustani, for instance may be traced to the Islamic conquerors. In their references to the music of this country they have invariably mentioned it as the music of Hindustan, even from the days of Amir Khusro. Subsequent historians have always referred to the music of India as the music of Hindustan. It was not long before it was turned into Hindustani music. It is possible that even during that period there was a difference between the music of north and South India. The music of the north further enriched due to the cross fertilisation with the Arabian and Persian musical ideas and elements resulted in the present form of Hindustani music.

Now about the Karnataka nomenclature in the music of South India. When the music of south is viewed in its historical perspective, we find that each of its linguistic regions has been in the forefront of its development at sometime or the other. Karnataka has also played an important role considering the number of authoratitive works on music produced either on the soil of Karnataka or by scholars of Karnataka origin. But this is insufficient by itself to invest the southern style of music with the designation of Karnataka Sangitham. This source may be traced to the Vijayanagar empire, i.e., Karnataka Simhasana. The earlier rulers here were no doubt of Kannada origin. But the later rulers came from different linguistic families. Nevertheless all sported the appellative Karnataka Simhasanadheeswara. And the empire also embraced the entire south from the Krishna river leaving a deep imprint of its culture. We may recall that Vidyaranya is hailed as the `Karnataka Simhasana Bhagyavidhata'. Here the word Simhasana does not merely denote a throne, but connotes the state itself. Vijayanagar was known as the Karnataka Samrajya or state and all things originated or cultivated under its umbrella had that Karnataka tag. Long after the fall of Vijayanagar, the descendent of that Royal dynasty, Veera Venkatapatiraya who had settled and ruled from Penukonda was hailed as the KARNATAKA SIMHASANADHEESWARA. Thus the Karnataka tag must have started later than 'Hindustani' after the establishment of the Vijayanagar empire. And we must also remember notwithstanding its ancient origins the present performing arts like music and dance in the south carry a heavy imprint of Vijayanagar. And this word Karnataka has cultural connotation than mere linguistic area signifies forms and traditions cultivated and prospered fostered it at Vijayanagar and later spread throughout south. The word has no doubt different meanings at the popular level. But in the musical context

the Karnataka Sangitha Paddhati indicates the style of music that is flourishing in the entire area south of Vindhyas.

Now coming to how this word has been corrupted into Karnatic or Carnatic. This is mainly due to foreigners or *Firangis* as the Englishmen were known. I should quote the words of Bishop Caldwell in this context:

. . "Mahomedans at first used Mysore and part of Telengana as Carnatic and extended it to places below Ghats. The English carried the missapplication further and restricted the name to country below the Ghats which never had any right to it whatsoever. Hence the Mysore country which is probably the true Carnatic is no longer called by that name and what is now geographically termed Carnatic is exclusively the Ghats on the Coromondel coasts (Bishop Caldwell – Grammar of Dravidian Languages)

As they designated the area to the north of Nellor as 'Circars' the English called all the area to its south as Carnatic and referred to the music of practised there as 'Carnatic music'. All the old English writers on Indian music continued this and called the music of south as Carnatic music, whereas the place that had a claim i.e., Cholamandalam was not given that credit but got the misapplication in the name of Coromondel. Therefore this word Carnatic is absurd and meaningless. It is a gift of the English like Trichinopoly, Trivandrum, Seringapatam, Tinnevelly etc. their own versions of these south Indian cities. Thus Karnataka tag to music may be of fairly later origin than Hindustani.

But the people at large, except some ultra sensitive ones, continue to use the nomenclature Karnataka during the post independence period, when each linguistic region started to find and project its distinct identity the clash of words also started. However notwithstanding any change in the nomenclature, the spirit and form remain unchanged as before except satisfying the ego of some proponents. And the possibility of acrimony is more about the change in Hindustani music.

Perhaps Amjad Ali Khan did not realise this when he advocated the alteration of Hindustani into north Indian music. In this highly politicised atmosphere, it could provide ammunition for politicians to target Amjad Ali Khan as anti Hindu. Therefore it is advisible that musicians, instead of engaging themselves in polemics which in no way help a positive development of art should direct their energies towards qualitative improvement of music and welfare of the music fraternity. ★ ★ ★ ★ ★

1986

46. Was Purandaradasa the precursor of Karnataka music

On the eve of the quatercentenary celebrations of Purandaradasa, the Tainadu of Bangalore published an article entitled "Purandaradasa from the viewpoint of research scholars". This article by Dr. S. Srikantha Sastri came as a shock to the faithful who were content with the time honoured beliefs and myths about the master. Naturally the article invited protests and also recriminations from them in which there was of course more heat than light.

But some of the points raised by Dr.Sastri have not drawn satisfactory explanations till now. Like many of our ancients the material available about the life and works of Purandaradasa is a mixture of myth and legend that does not stand the test of a scientific inquiry. And in the very area he is said to have spent a great part of his life, the information forthcoming is not of much value either to get an idea of his person or to have a clear perspective of his activities.

Dr. Srikantha Sastri's queries covered almost all the aspects of Purandaradasa preserved more through popular belief than material evidence. However earnest efforts have also been made by some scholars to examine these beliefs and set the record straight, on the strength of facts gathered by them, in the voluminous literature produced during the quatercentenary celebrations. Some of these scholars have objectively examined such long standing beliefs concerning the birthplace, the popular incidents in his life, the claim that Purandaradasa composed 4,75,000 songs during his life time and others. They have attempted to throw some light on these subjects.

In this context special mention must be made of the following : (1). Article by Dr. P.B. Desai on Purandaradasa with reference to the Kamalapur plates in the Journal of the Karnatak University; (2). Karnataka Haridasa-parampare by Sri Kaptral Krishna Rao in Prabuddha Karnataka (No. 179); (3). Suladis and Ugabhogas by Prof. R. Satyanarayana in Purandaradasara Sahitya, Vol.4 published by All Karnataka Sri Purandaradasa quatercentenary celebrations committee, Dharwar.

Since other aspects of the life and person of Purandaradasa have been dealt with by some of the above scholars I confine myself to his association with music.

Purandaradasa has been revered as the 'Karnataka Sangita Pitamaha' or the precursor of the Karnataka music of today. According to popular belief he devised preliminary exercises in music like Sarali, Alankara etc., set them in Mayamalavagoula-raga to be easily grasped by the beginners, enriched Karnatak music by composing 4,75,000 songs (Geeta, Pada, Suladi, Ugabhogas etc.,) and was responsible for the development of the present form of the Karnatak music and Tyagaraja was heavily influenced by him. There are also other claims untenable for an objective evaluation.

As a seasoned and conscientious scholar Dr. Sastri rightly questioned the basis for these beliefs. He even went to the extent of questioning whether Purandaradasa was as learned in music as it was being claimed; if so, who was his preceptor; whether he wrote any treatise, and why his name, except for the reference in the Annamacharya Charithamu of Chinna Tirumala, does not occur anywhere in the literature, inscriptions and other records of his times.

It is true this aspect of Purandaradasa has not received as much attention as his spiritual thoughts, the literary merits of his songs, their sentiments and messages etc., about which we have voluminous literature. May be his spiritual heirs were more concerned with the hereafters, the path for salvation than with bothering themselves about such mundane matters as the musicianship of Purandaradasa or the musical merits of his songs. For those who are aware of the historical process of development of Indian music, these claims seem to be untenable. The solfeggio passages called as Alankaras are described even from the days of Matanga at least 1000 years before Purandaradasa. And the raga bearing the full nomenclature of Mayamalavagoula is heard only from the 18th century, long after the passing away of Purandaradasa. The ancient name for this raga was Malavagoula. Regarding the Gita and other compositions, a reference to ancient texts on music is enough to convince that such compositions in Sanskrit and the regional languages were in use from a long time. And Sripadaraja and Vyasaraja (guru of Purandaradasa) composed Suladis and Ugabhogas even earlier. The dubious nature of the song and the claim that he composed 4,75,000 songs has been discussed in fair detail in the preface of Vol. VI of Sri Purandara Sahitya, published by the Purandaradasa quatercentenary celebrations committee, Dharwar.

Notwithstanding these facts, a strong belief that Purandaradasa was instrumental in the moulding of the Karnatak music of today persists not only in Karnataka but in all the areas where this system of music prevails. Even though many other members of the Haridasa-kuta composed

innumerable pada, suladi, etc., some of them with even better literary merits, it is only Purandaradasa who is revered as the 'Pitamaha' in the sphere of Karnatak music.

It is against this background, we have to examine the contribution of Purandaradasa to Karnatak music. This work is difficult because as a nation we lack historical sense equating myths and legends with history. This is clearly evident from the innumerable sthalapuranas of almost all the towns and villages in the land which attribute their origin to some ancient rishi or puranic heroes. The tenable material, if any, should forthcome by accident like an inscription or references in the literature produced at that place. This habit of investing great men with divinity still persists with the result we are rewarded more often with rumours than facts about many persons who lived till recently. Even the biographical material about Tyagaraja who lived barely 150 years ago is adulterated with myths and miracles. And it is no wonder if the facts about Purandaradasa who lived at least 300 years before have lost all verity, embroidered by the spiritual successors and buried under mounds of myth and superstition.

Consequently any objective assessment of his contribution to or influence on Karnatak music is difficult to make. We have to examine all the available material, pick up a piece here and there and construct a mosaic of the musical personality of Purandaradasa. The material available is little and more often unreliable. Apart from the age-old belief alluding to him as the pitamaha of Karnataka music some tangible material is found in his songs and also in references to him in old musical literature.

There is sufficient reference in the songs of Purandaradasa to testify to his good knowledge of music. These references to musical forms, ragas, talas, instruments etc. are spread over nearly 30 songs. They refer to svara, numerous ragas by name, murchanas, jathis, prabandha, gita and a large number of instruments and above all the qualifications of an ideal musician. And it is notable that such profuse references to different elements of music are not found in the songs of other Haridasas. We may not know who was the Sangitaguru of Purandaradasa. But it is certain he was well versed in the art which he used as medium for leading people on the path of righteous living and God.

Adverting to Purandaradasa in literature, the earliest reference occurs in the Annamacharya charithamu by Chinna Tirumala, which indicates that he was a younger contemporary of Annamacharya. In the invocatory verses of his Opera, Prahlada Bhakti Vijaya, Tyagaraja salutes

Purandaradasa. But here he is not revered as the Sangita Pitamaha, but as one among the great Bhaktas like Prahlada, Narada, Jayadeva. Another reference to Purandaradasa is found in the Guru Charitra of Walajapet Venkataramana Bhagavatar about his guru Tyagaraja. It is stated there that Tyagaraja invariably sang the songs of Sri Purandaradasa swamigal. Annamacharya and Vekata Vithalar in his daily Bhajana. By this it is evident that apart from revering him as one of the ancient saints of Bhakti-sampradaya, Tyagaraja also knew and sang the compositions of Purandaradasa. The fact that he was also influenced by that music finds some support from the two manuscripts of the songs of Purandaradasa found in the library of Tyagaraja and now preserved at the Sourashtra Sabha at Madura.

But the most important reference to Purandaradasa is found in the Sangita Saramrita of Tulaja who lived nearly two centuries later. Tulajaji refers to the Suladis of Purandaradasa in his descriptions of ragas and also in the Prabandha chapter. And these references are more than 20 in number. Apart from the Suladi, Hasugala kareva dhvani referred to in the Prabandha chapter, Tulajaji quotes sections from many suladis to describe the lakshanas of ragas like Sudhanati, Ardradesi, Takka, Nadanamakriya, Goulipanthu, Goula, Malahari (a section of the Gita 'Kundagoura' is also quoted here), Varali, Ramakri, Sankarabharana, Arabhi, Purvagoula, Narayanagoula, Desakshi, Bhairavi, Ritigoula, Hindola, Mukhari, Kannadagoula, Kedara.

The significance of these references in the Saramrita has not been as much appreciated as it deserves. We must remember that in almost all the literature on music and dance produced during the past thousands of years, it is only mythical figures like Tumburu, Narada, Hanuman, Nandi, etc. and eminent theoreticians like Bharata, Matanga, Dattila, Nanya, Someswara and Sarangadeva that are referred to as authorities on the subject. And it is interesting to note that nowhere in all these works any great practical exponents or Vaggeyakaras (composers) who gave shape to the theories expounded by these scholars and whose compositions were deemed as reference material to this, have been mentioned. Compared to these theoreticians such composers may have been legion. Every Royal court had patronised eminent musicians and we may presume that some of them atleast were endowed with creative minds and gave new life and forms to the lofty theories expounded by these lakshanajnas. In the alternative there is also the possibility of these theoreticians themselves describing many a lakshana on the basis of this new produce with replace the older ones. But surprisingly enough we do

not come across any references to them in these treatises while enunciating the lakshanas of many features–not even the name of Jayadeva. Obviously the ancients attached greater importance to theoreticians than exponents who practised and propagated the living form of those ideas.

The solitary exception seems to be the famous Gopala Nayaka who is referred to by Kallinatha and also Venkatamakhi. Possibly he was such a great figure whose achievements in particular branches of music remained unsurpassed that these lakshanajnas were obliged to refer to him in support of some of their statements.

The significance of the references to Purandaradasa in the Sangita Saramrita could be appreciated when viewed against this background. It is also notable that with the exception of one Vyasapacharya, no reference is made in Saramrita to such eminent composers like Kshetrajna and Bhadrachala Ramadasa, who came later and also Tulaja's own contemporaries like his brother Shahaji who is reputed to be a good composer or Veerabhadrayya. Thus it is reasonable to infer that Tulajaji chose these songs to exemplify his statements about many ragas because of the fact that during his days Purandaradasa was considered as a master of music (apart from being respected as a minstrel of God) and whose songs were deemed to be the touchstone of the Karnatak music tradition.

Now we shall view this subject from a different angle. The contribution to or influence of Purandaradasa on Karnatak music, if any, is to be studied in its broader perspective. A reference to literature on music produced during the span of time covering the periods of Purandaradasa to Tulajaji will be of help in this respect. This study will provide atleast a rough idea of the gradual development of Karnatak music to its present form. Purandaradasa lived during the golden age of Vijayanagar when creative activity in the various spheres of literature and arts developed in all its intensity and glory. The Royal court sheltered under its roof some of the best talents and creative minds drawn from different parts of the land and belonging to different schools and systems. To the north and east of Vijayanagar were the Bahamani Sultanate where Islamic and the Northern Indian system of music were being patronised. We can presume that there was a good deal of cultural traffic between Vijayanagar which also patronised the Northern Indian system of music as the Sultans were doing in respect of the music of the south in their courts. This exchange of music and musicians inevitably generated new ideas and reorientation of the older ones. Thus an entirely new face was given to Karnatak music by the numerous practical exponents or the Rayabayakaras and

Vaggeyakaras under the patronage of the Royal court. This music with its new face, new ideas and new strength and lustre gradually spread through the south and consists of the heart of the Karnatak music tradition even today.

Some of the works on music like the Svaramelakalanidhi of Ramamatya, Sadragachandrodaya of Pundarika Vithala, Ragavibodha of Somanatha, Sangitasudha of Govinda Dikshita, Chaturdandi Prakasika of Venkatamakhi, Ragatalachintamani of Poluri Govindamatya and operas like the Gita Gopala of Chickadevaraja or the Yakshaganams produced in Tanjore and Mysore and also compositions of well known composers of the period will help to learn about the changing face of Karnatak music during the interval between Purandaradasa and Tulaja. Due to the cultural flow between north and south new ideas germinated and took shape in the branches of ragas and compositions. We may refer in this context to the verses in the Ragamanjari of Pundarika Vithala where he mentions some Indian ragas with their Iranian counterparts. In addition to this the compositions and talas were also undergoing changes, from the cerebral to the lyrical. The older tongue-twisting compositions set in labyrinthine talas gradually yielded place to simpler forms. This subject has been described in detail by Prof. R. Satyanarayana in his article Suladis and Ugabhogas. In brief, music evolved into forms that could appeal as much to the head as to the heart and to scholar and laymen alike.

Needless to add that Purandaradasa lived in the midst of this music and adopted it for his compositions. The songs set in these new refined forms of ragas evolved at Vijayanagar immediately arrested attention and became popular. Added to this his peregrinations throughout the south helped to spread the beauty of these refined musical ideas while his songs established their popularity. These songs no doubt became an important part of the repertoire of not only the musicians but also the devotional music or Bhagavata Bhajana-paddhati where Purandaradasa was esteemed as a great minstrel of God.

The subject of the development of the ragas during this interval between Purandaradasa and Tulaja will be an interesting study. Referring to the works on music like Svaramelakalanidhi mentioned earliner, we could see that the number of the ragas is gradually on the increase nearly doubling itself by the time of Tulaja. Ramamatya, the author of Svaramelakalanidhi was a contemporary of Purandaradasa. An interesting point here is that some of the ragas described by Tulajaji in the Saramrita are not found in Svaramelakalanidhi. But they are referred to

by Purandaradasa in some of his songs. They are Kalyani, Todi, Purvi, Maruva, Saranga. Some of these ragas no doubt occur in some works subsequent to the Svaramelakalanidhi but anyway later than Purandaradasa. A few of them also occur in the Gita Gopala of Chickadevaraja composed nearly a century later.

As an itinerant minstrel Purandaradasa sang his way throughout the south. Set in the refined melodies evolved at Vijayanagar his compositions as much attracted people as his ascetic life and spiritual fervour compelled their respect so as to elevate him to the ranks of the ancient Bhaktas. Whether it was the newer but simpler structure of the Suladi much different from the time honoured Prabandhas, the free flowing Ugabhogas and above all the canticles carrying different stamps from the folksy ballad to the classical composition, gradually relegated the older intricate compositions to the backstage and ultimate oblivion, we cannot say.

Many ragas that were new to people and also the older ones invested with more refined blends came into circulation through his songs. From the available facts we could state with confidence that Purandaradasa enriched Karnatak music through the following ragas. – Atana, Asaveri, Arabhi, Ghantarava, Erakala Kambhoji, Kalyani, Kapi, Todi, Desi, Pantuvarali, Padi, Purvi, Maruva, Mohana, Megharanji, Gouri, Saranga, Suruti, Huseni. These became popular throughout the south enhancing the beauty of Karnatak tradition. But it is also interesting to find that purists may have frowned upon the entry of these new ideas and ragas. In his Chaturdandi Prakasika for instance Venkatamakhi has condemned both Pantuvarali and Kalyani as unfit for scholarly compositions, adding also that the Kalyani appealed to the Muslims. And many ragas designated desiya were introduced through his songs and all these ragas now considered as the mainstay of Karnatak music acquiring respectability in the intervening period. It may not be wrong to presume that it is this work that perpetuated the reputation of Purandaradasa as the Sangita Pitamaha throughout the sphere of Karnatak music.

The trinity of Karnatak music, especially Tyagaraja repeated this work of Purandaradasa two hundred years later. Each may be considered as the precursor of new ideas and trends in Karnatak music. After the fall of Vijayanagar these ideas and forms were improved further at Tanjore. Classification of ragas under the system of Melas was developed into a more logical arrangement by Venkatamakhi. His theory and its new possibilities were translated into viable forms in the Sangraha Chudamani of Govinda. On the other side the trinity of Karnatak music–Tyagaraja,

Dikshitar, Syama Sastry – and others gave them a clear definition through their compositions. These new ideas and new ragas flowered through the compositions of Tyagaraja and Dikshitar who gave a distinct personality to them and thus enriched Karnatak music.

It is learnt that the pattern of a music concert in the pre-Tyagaraja days was much different from today. The concert, it is learnt, commenced with an invocatory verse. Next came Tanam in the ghana ragas to be followed by the songs of Jayadeva, Purandaradasa, Ramadasa and songs of some famous local composer. Next a spacious elaboration of a time honoured raga through Alapana, Tanam and Pallavi. It is notable that these concerts invariably featured songs of Purandaradasa along with other composers. This pattern changed after the advent of the trinity whose compositions occupied the centre of the stage by their more attractive ideas and melodies thus relegating the older ones to the backstage.

We must remember in this context that notwithstanding their novelty even superior melodies and ideas, the compositions of the Trinity would have suffered the same fate as those of Purandaradasa. But fortunately they lived at the time of the advent of the machine age. Against the time honoured method of preserving the compositions by memory and palm leaf, printing by machine and production in large number became available thus helping the preservation of at least a good part of their works in notation.

Tyagaraja was also fortunate in having a large number of devoted disciples, who learnt his compositions and popularised and perpetuated them through the line of their disciples. As a consequence we are fortunate that a good part of this musical heritage is surviving, though many of the compositions of Tyagaraja suffered the same fate as those of Purandaradasa – twisted, tampered and losing the original melody.

While there may be similarities between the spiritual thoughts and lives of Purandaradasa and Tyagaraja, their service to Karnatak music seems to be identical. Notwithstanding the claims and counterclaims in respect of the contribution of Purandaradasa in the sphere of Karnatak music, we can aver that he was a pioneer in propagating and thus popularising the new ideas and forms developed in Vijayanagar which represents the soul of Karnatak music today. Nearly two centuries later this work was repeated by Tyagaraja when he gave a shape to the same forms and ideas acquiring a fresh vitality and beauty at Tanjore and thus enriched Karnatak music tradition further. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

47. Musical iconography in *Shri Tatva Nidhi*

Translation of its abstract aural concepts into a visual idiom has been a unique feature of Indian music. The idea is indeed very old. Possibly it is a consequence of the Indian mind's ready recognition of a divine element in all matter and also the urge for its deification. The belief that *Nada* or sound is of divine origin is very old and its different forms may have been viewed as different manifestations of the Supreme God.

This visual concept, at least in its embryonic form, occurs in ancient works on music like the *Brihaddesi* of Matanga (sixth to eighth century A.D.). In this work the seven *svara* -s (notes) have been treated as different entities. Attributes like dynasty, colour, guardian deity, and sentiment have been mentioned in respect of each note. This has been enlarged in later works like the *Bharata Bhashya* of Nanyadeva (1197–1233 A.D.) and the *Sangita Ratnakara* of Sarangadeva (1150 A.D.). Meanwhile another work – *Sangita Makaranda* of Narada (eleventh century)– classifies the *raga*-s, on the basis of sex, into *Purusha* (male) and *Stree* (female). There is also a family-wise classification with eight male *raga*-s having three consorts each.

In the next stage, the *svara*-s and the *raga*-s seem to have acquired anthropomorphic forms, with stylised anatomical features and other paraphernalia symbolical of their various attributes. It is apparent that these pictorial forms have an Agamic and Tantric background. But the basis on which they were evolved is not clear. The earliest description of such visual forms are found in Jain texts. In the illustrations of the *Kalpasutra*, for instance, *sruti, svara, grama, moorcchana* and *tana* have been portrayed as deities. This iconical portrayal was possibly meant to help contemplation and worship. They are viewed as entities with a dual aspect: *Nadamaya* (of sound) and *Devatamaya* (of divinity). *Sangita Upanishad Sarodhara* (1340 A.D.), a music treatise by the Jain scholar Vachanacharya Sudhakalasa, contains the earliest iconic descriptions of *svara* and *raga*.

Sangita Upanishad Sarodhara, for instance, describes the *svara*, Shadja thus:

He is endowed with six faces and has four arms;
While two of them play the veena, the others hold lotus flowers

He is as lustrous as a lotus flower and belongs to the *Devakula* (the dynasty of gods).
He was born in *Jambudvipa* and his guardian
deity is Brahma; he rides a peacock
Whose sound he imitates; that is the *svara* Shadja.

(SUS, Ch. III Shloka 42-43)

Similarly the description of the well-known *raga* vasanta reads thus:

He is endowed with six faces and ten arms,
The *raga* Vasanta who shines like gold.
He holds the *Tala, Shankha* (conch), *Khatvanga* dagger),
Phala (fruit), *Chakra* and Lotus; while his two hands
play the veena, the other two are held in the
gestures of *Varada* and *Abhaya*. He rides on the
Kokila (cuckoo) and he is sung in the months of Chaitra and Vaishakha.

(SUS, Ch. III. Shloka 84-85)

Starting as the *dhyana* or contemplative form of the *raga*, this pictorial concept was gradually altered to represent its underlying *bhava* or sentiment, and extended to the area of *Kavya* or poetry. The advent of the *Nayaka -Nayika* (hero-heroine) aspect was inevitable. The pictures became lyrical and highly romantic in tone and the environment, too, changed from the celestial to the terrestrial. In brief, the pictures acquired a human touch, which is clear to anyone who has studied the stages in the development of the *Ragamala* pictures of the Rajastani and other schools.

The *Ragamala* pictures are believed to be confined to northern India and regarded as a unique feature of Hindustani music which follows the family-wise classification of the *raga-s*. This, no doubt, provided the stimulus for a lyrical pictorial interpretation. This visualisation of the *raga-s* which started in the medieval period gradually changed in form. Their interpretation, too, seems to have changed from time to time and from text to text. Nevertheless, by and large, all these pictures follow the classification and characterisation of the *Hanumanmata* (School of Hanuman). This is dealt with in the *Sangita Darpana* of Damodara who lived in the sixteenth century.

Karnatic music follows the classification of *raga-s* under the *Mela* scheme, which is built upon a methodical permutation of the *svara-s* and

their variants. Possibly this could not provide sufficient stimulus for the visual interpretation of the *raga.*, an element absent in almost all the texts on music following the *Mela* scheme. But there are some exceptions like the *Ragavibodha* of Somanatha. Perhaps he could not ignore certain ancient concepts even though they could not fit into his system of classification under *Mela-s.* Fifty-one *raga-s* have been described along with their visual forms in the *Ragavibodha.* They have been generally portrayed in their *devatamaya* (divine) forms. Their *rasabhava* (sentiments) the *nayakibhava* has also been added in some of the *raga*-s. In addition, some of the later works in the south on *Bharata Shastra* contain references to the visual forms of the *raga-s.* But no serious effort seems to have been made to translate these into colourful pictures corresponding to the *Ragamala* paintings of north India. It is against this background we have to appreciate the Musical Iconography in the *Shri Tatva Nidhi.*

Shri Tatva Nidhi presents the old visual concepts in colourful, pictorial forms which are closer in spirit to the *Agama*-based sculpture of south India. *Shri Tatva Nidhi* is an encyclopedia of *Purana, Ithihasa, Tantra, Agma,* Shilpa and Jyotishya. The material has been condensed from ancient works. The text is in Sanskrit, but written in the Kannada script. It is noteworthy that in Karnataka two such works had been produced before it. The first is the *Manasollasa* or the *Abhilashitartha Chintamani* of Chalukya Someshwara in the twelfth century and the Shiva Tatva Ratnakara of Basappa Nayaka of Keladi (seventeenth century). They also contain chapters on music and the later work also mentions the visual characterisation of the *raga-a.* But Shri Tatva Nidhi is unique in that all this material is illustrated with beautiful pictures.

Shri Tatva Nidhi contains nine sections, each entitled a *Nidhi* or treasure. The *Nava Nidhi* idea was possibly inspired by Kubera, the Lord of Nine Treasures. The nine sections of the work are as follows: *Shakti Nidhi, Vishnu Nidhi, Shiva Tatva Nidhi, Brahma Tatva Nidhi, Graha Tatva Nidhi, Vaishnava Nidhi, Shaiva Nidhi, Agama Nidhi* and *Koutuka Nidhi.*

The author of this great work is Mummadi Krishnaraja Wodeyar who ruled Mysore between 1799-1868 A.D. His rule was indeed a golden age in respect of the patronage to and development of arts and letters. Himself a prolific writer and composer and well-versed in many of the subjects dealt with in this work. Krishnaraja Wodeyar encouraged literature, music and painting. *Shri Tatva Nidhi* is a beautiful combination of all the three. It contains nearly one thousand two hundred pages (of half-imperial size) and is fully illustrated with paintings and drawings.

Considering the variety and range of material incorporated in it, and also the quality of the paintings, more than a decade or two must have been spent in its preparation. The work must have been produced between 1810 and 1830 because the East India Company resumed the administration of the state in 1831, resulting in a drastic cut in the finances of the ruler.

This work may be deemed as a pictorial digest of all our ancient knowledge. The beautiful pictures certainly give a graphic idea of ancient concepts; these are described in the verses preceding each painting. There are only two copies of this work, one which is in the Oriental Research Institute at Mysore and the other in the palace. The text of this work has been published by the Tanjore Saraswati Mahal Library. The images of the Gods and Goddesses in the recently opened temple of Kamakotishvara at the Hanuman Ghat in Kasi have been fashioned after their descriptions in the *Shri Tatva Nidhi*.

The paintings in the *Shri Tatva Nidhi* are drawn in clear but delicate lines; the figures are well-proportioned and painted in bright colours. The influence of the *Agama-s* on these paintings is obvious. The style is post-Vijayanagar, and belongs to the Mysore school which is similar in many respects to the Tanjore school of painting. A study of this work is an enlightening and edifying experience, and one article cannot do full justice to the material contained in it.

Since the Gandharvas are the repositories of the divine arts of music and dance; the music section opens with a description of their world. This is followed by descriptions and pictures of *svara-s*, *raga-s* and their consorts and *tala-s*. Each painting is preceded by a descriptive verse in Sanskrit and also the *moorchhana* or the scalic movement in the case of *raga-s*. The opening *alankara* phrase is also added in respect of the talas. There are thirty-five pictures of *raga-s* and their consorts and their classification mostly follows the *Hanumanmata*, as detailed in the *Sangita Darpana*.

Unless a romantic or other situation has been suggested, the *raga-s* and their *varangana* or consorts have been portrayed as *devatamurthi* or deities, with appropriate stylised postures and other attributes. A few of them will be examined now in some cases against the background of references in the *Sangita Darpana* and also their forms in the *Ragamala* paintings. We may start with the raga Vasanta itself. Its earliest iconical characterisation in the *Sangita Upanishad Sarodhara* has already been mentioned. The portrayal of this raga in the *Ragamala* series is quite

different from the six-headed and ten-armed deity described in the above work. According the *Hanumanmata*, Vasanta is a *ragini* and a consort of the *raga Shri*. But at some later period the *raga* also came to be associated with the Spring. And the *Ragamala* series portrays the splendour and the spirit of that season. For this who could be more ideal than Krishna? The *Ragamala* pictures feature Vasanta ragini disguised as Krishna, singing and dancing to a chorus of drum and cymbals, in a setting of flowering bushes, water-ponds with lilies, an atmosphere indicative of the spring. The picture in *Shri Tatva Nidhi* features straightaway Shri Krishna dressed in his *pitambara*, playing on the flute and attracting all the animals; maidens around him are seen playing on instruments. The dress of these maidens is purely South Indian and the painting is arresting because of the rich hues of the apparel and ornaments.

Now let us consider another *raga* which is deemed as the *adi* or first *raga*, namely Bhairava. The very name indicates Shiva with all his terrifying attributes. But there are two variations of the Shiva theme in the *Ragamala-s* which presented milder features. In the first, he is portrayed as riding on the bull with his usual attributes like the Ganga, the crescent moon, and the trishula. In the other version, Shiva is characteriserd as the lord of love (Rati). He is portrayed as dallying with ladies. But the picture in the *Shri Tatva Nidhi* is like an icon and painted in accordance with the verse in *Sangita Darpana*.

> Carrying Ganga, adorned by the crescent moon, and havng three eyes, ornamented with serpents and covered with the skin of the Elephant, his hands holding the *Trishula* and the head *(Munda)* and the body besmeared with ashes, that is Bhairava the *adi* or the first *raga*.
>
> (Shloka 198)

In the picture Shiva is seated on a *bhadrasana* in the usual mandalasa posture letting down the right foot and folding the left leg, with one hand holding the trishula, the other *munda* on the head and the other two in *Varada* and *Abhaya* gestures. A stately picture, austere in tone, more suitable for contemplation and worship.

Shiva also figures in the picture of *ragini* Bhairavi. Here instead of the *Shivalinga*, housing in a marble sanctum and worshipped by the young love-lorn damsel Bhairavi (so characteristic of *Ragamala* pictures), Shiva himself is seated on a throne. Bhairavi is seated at the feet of the lord and is worshipping him with lotus flowers, while the attendants are providing the music.

Megha is another *raga* which provides an interesting contrast with its counterpart in the Rajastani Ragamala pictures. Also called Meghamalhara in some cases, almost all the *Ragamala* pictures have Krishna as the central character, in a setting with heavily overcast skies, the dark clouds streaked by lightning and Krishna himself in the form of the *raga* Megha-dancing or disporting himself with the Gopis.

In the *Shri Tatva Nidhi*, this rain god has been portrayed as seated on a mountain. A huge rainbow covering almost the width of the horizon serves as his halo, while peacocks are disporting at his feet. On one side are the *Chataka* birds eagerly awaiting the rain drops. And the peasants, standing on another side awaiting the good graces of this rain god, are noteworthy. Megha himself is seated in the classic *Padmasana*, posture ornamented with a crown, necklace and holding a long sword, possibly suggestive of the lightning, in his right hand.

The picture of Shri *raga* is of special importance in that it is rare even in the *Ragamala* paintings. Its portrait, in *Shri Tatva Nidhi* features handsome youth, lording over the music world, and served by the seven *svara-s* grouped on either side. He is wearing a scarlet upper cloth *(uttariya)* seated on a *Bhadrasana*, in the *Mandalasa* posture, his right hand holding a lotus while the left is relaxed and stretched on the folded left leg. His right foot is being pressed by a maiden while three others are awaiting on the sides. All the figures are well proportioned and glowing with rich colours. This is one of the most beautiful *raga* pictures in the *Shri Tatva Nidhi.*

While some of the *raga* pictures in this work are portrayed as icons, there are also others which illustrate and evoke the underlying *bhava* or sentiment. Most of these paintings are identical in mood with their *Ragamala* counterparts though the mode of the portrayal is different. A *raga* like *Bhoopali* for instance. She is described in the old texts as a Virahotkanthita nayika, a heroine suffering from the extremes pangs of separation.

> "She is white and her body is anointed with
> saffron, the charming maiden is endowed with high
> elevated breasts and a radiant face like the moon
> She is pained by the memories and pangs of separation
> of her lord; that is the *raga* Bhoopali who fully
> exudes the *Shanta rasa*"
> This is the description in the *Sangita Darpana*

(Shloka 266-34)

The painting in the *Shri Tatva Nidhi* features a standing bejewelled and colourfully dressed maiden, sporting the side-bun coiffure. Anguish and pain are writ large on her face and the ladies-in-waiting are trying to console her. While one of them is fanning her, the others offer her flowers.

Similar is the *raga* Desakari. Here the romantic mood and situation have been carried a step farther. The *nayika* portrayed is *Vasakasayya*, The heroine eagerly awaiting the Lord on a bad, and also displaying sexual desire.

"The golden-hued maiden, perfect in all limbs,
endowed with eyes reminiscent of lotus flowers,
and flowing tresses, and heavy breasts, enjoying the
company of her Lord, is the moon-faced *raga* Desakari!"
This is how Desakarai is described in the *Sangita Darpana*

(*Shloka* - 265-33)

The *Shri Tatva Nidhi* painting of the *raga* features a bedroom in which a couple is making love on the cot, while the two attendants have delicately withdrawn and are slowly drawing the doors of the room.

Dipaka is another *raga* which provides an interesting contrast with the *Ragamala* pictures. This *raga* is always associated with heat and light. The *Ragamala* pictures feature two versions of this concept. In the first Dipaka is portrayed as a youth (sometimes resembling Krishna), seated with a lady in a pavilion and entertained by three musicians. It is a night scene, illuminated by lamps lining the parapet and other enclosing walls of the pavilion and also the roof. Flames are seen issuing from the jewels on the forehead of the youth.

In the other version the *raga* is portrayed as a youth dressed in red, riding an elephant, also holds a lamp in his hand. The widly-running. trumpeting elephant also holds a lamp at the tip of the trunk while an attendant sitting behind is waving a *chauri* and providing a mild breeze. But this differs from the characterisation of the *raga* in the *Sangita Darpana.*

The damsel, hungry, for the love of her lord
gets the lamps removed on his arrival, so that
she can enjoy full bliss in the darkness,
(because she is modest), but the ruby in his
crown is so dazzling that it illuminates the environs
and makes the maiden bashful.

(*Shloka* 236)

This is the theme portrayed in the *Shri Tatva Nidhi.* The scene is a bedroom; the ladies-in-waiting are moving out with the lamps, while the Lord seats himself beside the *Nayika* reclining on the cot. The jewels in his crown are shining; they illuminate the surroundings, and the lady has coyly turned aside.

Similarly the *raga* Kedara presents a picture far removed from the romantic version in the *ragamala.* In the *Shri Tatva Nidhi* Kedara resembles a portrait of Dakshinamoorthy – seated on a mountain and in a *Yogasana* posture, his knees bound by a *Yogapatta,* the stylised *jata* , (matted locks) flowing behind, of the four one hand is holding a veena another the *japasara.* Among the other two while the right hand is in the *Arala* gesture the left hand is holding a book. Sages, like Suka, Sanandana, standing on either side, pay homage with folded hands.

Of special interest in the musical iconography of the *Shri Tatva Nidhi* is the section devoted to *svara* and *tala,* elements which are not found in the *Ragamala* pictures. It is natural that the mind which worshipped the *raga* as a divine form should similarly recognize its existence in other elements of music like *svara* and *tala.* As already stated, the idea of investing the *svara-s* with divine attributes is as ancient as the *Brihaddesi* of Matanga. But the concept itself may be even older. The earliest pictures of svara-s are to be found in the illustrations of Jain *Kalpasutras.* But these do not seem to have caught the fancy of the artistes as the *ragas* and their family did.

In contrast with their counterparts in the *Kalpastura-s* the portraits of the svara-s in the Shri Tatva Nidhi are more refined and feature greater detail. The *Sangita Upanishad Sarodhara* characterises the *svara* Rishabha thus:

> He is endowed with one head and four arms; two of
> which hold lotus flowers while the other two play the veena.
> His body is blue in colour and his guardian
> deity is Agni (fire). He was born at the Sakadvipa
> and praised by Brahma and exudes the *Hasya rasa* (laughter)
> and rides on a bull ..... the *svara* Rishabha.
>
> (Ch. III, *Shloka* 44-45)

Against this the portrait of the same *svara* in the *Shri Tatva Nidhi* features the following attributes:

> He was born on a Friday, the second day of a *shuklapaksha.*
> His birth star is Chitta in the *rasi* (zodiac sign)
> of Tula (Libra). He is a *kshatriya* (warrior) by caste

and belongs to the dynasty of the *Rishis* and
the Vedagotra. He shines like gold and his guardian
Rishi is Brahma and the *Chhanda* (metre) is Gayatri and
he portrays *Adbhuta rasa* (Wonder). He was born on the
Sakadvipa and is endowed with three heads, six eyes,
six ears, six arms and two feet. He is riding a Lion
on the crest of the Mahanasa mountain from which is
issuing the river Anagha. The mountain itself is
floating on the Dadhi Samudra (sea of curd). Dressed
in *pitambara* he has applied the *agaru* scent and his
favourite flower is the *champaka.* He is holding a *kunta*
(dagger) and his favourite dish is *payasa*, offered by a
Kinnara maiden to whom he is wedded and his age is seventy.

It should be noted that the original attributes in the *Sangita Upanishad Sarodhara* have multiplied nearly three-fold in the *Shri Tatva Nidhi* portrayal. Which is a composite picture. The *svara* Rishabla, while holding the centre is surrounded by miniatures of the several attributes like the birth star, the zodiac sign, the metre, the guardian deity, not to mention the vehicle and the several attendants. Each of these is no doubt a complete picture in itself, but collectively they make the entire composition a rich artistic piece.

The portraits of the other *svara-s* are on similar lines. But those relating to the *tala-s* are significant. While the pictures of the *svara-s* are rare, those of *tala* are rarer still. One possible reason may be that while *raga-s* and even *svara-s* could evoke an emotional reaction that could somehow be translated into a picture, the reaction evoked by rhythm was possible too abstract for a pictorial concept. However the portraits of the *tala-s* in the *Shri Tatva Nidhi* feature similar attributes like the *svara* and *raga*. The *Dhruva tala,* for instance, is described thus:

He is born on a Sunday and of a Goat,
And his *rasi* (zodiac sign) of birth is Karkataka (Cancer)
He belongs to the group of *deva-s* (gods) and is white in
colour, with large eyes and dressed in clean clothes.
He wears a necklace of precious stones and is under the
power of Hrinkara, the Brahmi *shakti.*
He is accompanied by Koundinya rishi and also Vishnu
and his metre is Anushtup.
He belongs to the Brahmin caste and is seated on the

Lakshadvipa and exudes the *Shringara* sentiment.
He has three *angas* or sections like *divyalaghu* and
a dual *laghu* that is the *tala Dhruva.*

In the picture of the *tala-s* like the *svara-s,* the dramatic element of the *ragas* is absent. The figure of the *tala* is seated in the centre and on either side are the miniature pictures of its several attributes. In the picture of the Dhruva *tala,* for instance the figure itself is in profile, seated in the centre, without stretched arms and the palms closing over one another. On his left is the four-headed Brahmi *shakti* riding a swan and on the right Vishnu and Koundinya rishi. In the bottom are: Sun, suggesting the day of birth, riding on the single-wheeled chariot; the crab suggesting the zodiac sign of birth; a god suggesting the Devagana; the goat out of which he was born; and portraits of Pushya the birth star, and the Anushtup metre respectively. The picture of Dhruva *tala* is a panel, where though each component is a beautiful picture in itself, together they all build up the atmosphere and the character of the theme in its totality.

The six other *tala-s* – Matya, Roopaka, Jhampa, Triputa, Atta and Eka that constitute the Sooladi sapta *tala* combining with the Dhruva, and currently in use in Karnatic music, have been portrayed on similar lines.

Notwithstanding the refined portraiture, the sensitive craftsmanship and the imaginative execution of the ideas, the esoteric significance of these paintings is not known. And such a possibility may have been there. This is attested by the *bija mantra* (mystical syllables) given to these *svara*-s by Jagadekamalla which perhaps formed a part of propitiatory rituals. Though the human imagination has multiplied their attributes in course of time these paintings seem to reflect the basic object of the concept that is to serve as a symbol for contemplation and worship for any one eager to acquire a knowledge of or gain control over the various branches of music through rigorous *sadhana.* And they strictly fall into the concept of *sagunopasana* which is inherent in Indian thought. And this is apt too because the *Shri Tatva Nidhi,* as I have already stated, is a pictorial digest of our ancient religion, knowledge and culture, of which music, we need not add, is an integral part. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

(I wish to express my thanks to Dr. G. Marulasiddaiyya, Director, Oriental Research Institute, Mysore, for providing me with facilities to study and photograph the work and to Shri B. Kesar Singh for the photographs.)

N C P A Journal, 1980

48. Vanishing traditions in music
Reminiscences of music in Mysore

Tradition is defined as a belief or practise handed over from generation to generation. In the context of music we may say it is the continuation of the forms, values, beliefs created long ago, from generation to generation, of course each generation adding something of its own and enriching the art. This has been a continuous process especially when music was an integral part of our life. Sound of music seemed to accompany every activity. In my younger days the day would start for instance to the sounds of the Udaya raga. Old and senior ladies at home started their daily chores singing the songs in Udaya raga (Raga Bhoopala) which was meant to awaken the lord. Their mellow strain had a haunting effect on other members of the family who were sleeping or at a drowsy stage before fully awake. Then the other members of the family usually mumbled ancient verses in praise of the lord with a tune. Then there was the daily worship of the family deities when the senior member who was in charge of this worship rendered verses tunefully. And in the final stages the ladies also joined singing appropriate songs to the occasion. In the evening again there would be a brief worship and *arati* when the ladies again joined singing *arati* and other songs appropriate to the occasion. On Saturdays there would be a *bhajan* session when the whole family and even visitors joined in a group singing of devotionals. While this was more or less a daily routine there were special occasions like the *Vratas* when the home resounded to the sweet melodies of numerous songs related to the principal deity of the *Vrata*. There were social occasions too like the *Namakaranam*, *Aksharabhyasa*, birthday rituals, *Upanayanam*, marriage etc. When one heard numerous songs relating to those events rendered by the melodious voices of the ladies. There were separate songs relating to the various rituals. And thus each event more or less resounded with music and verses sung mostly by ladies and sometimes by the men too. Thus music was all pervading in the lives of the people.

Music was not absent outside the precincts of home. There were processions connected with marriages and religious processions always preceded by the high pitch music of the *Nagasvaram*. They usually played Tyagaraja which they had learnt and some other *kritis* they had picked up by listening to gramophone discs. And one could not forget the beggars

whose motto seemed to say it with a song. Mostly it was solo and occasionally they came in groups singing the songs together. These songs were mostly from the rural areas or even impromptu, pleading for the charity of the owners whose homes they visited. And one could not miss these strains at homes they visited. And one could not miss the strains of Nagasvaram emanating from temples. Whatever its status and resources each temple had a Nagasvaram party who played tunes appropriate for the occasion of several daily rituals and worship. And there was a particular type of music that was seasonal.

Just behind our home started the area mostly the farmer communities lived. One could not miss the slow and sweet drawl of the songs accompanying the grinding of Ragi sung by a single lady or two ladies together. And there were seasonal songs too like the `*Kontammana Pada*' that was sung by a group of ladies during the month of Kartik. A single or series of earthen lamps were lit late in the night and all the women folk gathered around and sang this number which was in praise of Kunti the mother of Pandavas. The sweet strains emanating from voices whose tone was not cultivated but natural; left a haunting effect. And during Sravana Bhajan parties came in the streets. These Bhajan groups were formed from all sections of the society. The songs were mostly from the Haridasa tradition but there were songs also from other traditions like Siva, Sakti, Avadhuta etc. rendered by these parties. Supported by Harmonium and Tabla both tied to the waists of the players, and a lamp preceding, the Bhajan parties sang with a fervour and sometimes with gusto. The full throated singing of the members enthused some bystanders too to join when the party wended its way through the streets. I remember particularly parties from the Harijan colony whose members were endowed with clear ringing voices and the collective singing was haunting in effect. It was customary for the party to halt at cross – roads and it was mandatory for people who passed that way to drop coins in the lamp. Some of them also joined in the singing with the group.

And then there were some programmes that acted as a bridge between music and literature. The first of them is Gamaka. In the context of music, Gamaka is defined as an ornamentation. But in Karnataka it was an age old art where the ancient classics were recited musically. It was a combination of speech and song. While the song part rendered the verses musically, set to pre-ordained ragas, the speech part gave the explanation and commentary. Old Kannada classics like Adi Purana of Pampa. Girija Kalyana of Harihara, Basavapurana of Bhima Kavi, Prabhulinga Leele of Chamarasa, Channabasavapurana of Virupaksha

Pandita, Mahabharata of Kumara Vyasa, Jaimini Bharata of Lakshmeesa, Ramayana of Torave Narahari, Rajasekhara Vilasa of Shadaksharadeva, Bharatesa Vaibhava of Ratnakaravarni etc. were the popular works that were taken up for this musical recitation. In fact some of these works that were printed from the old manuscripts even carried the name of the raga in which it was to be rendered at the commencement of each chapter. Gamaka programmes were organised during both social and religious events and in the former case whenever a sizeable section found leisure and were in a mood to savour the work or recapture its beauty and message, and as a part of the event in the latter case. Any public place, like the Chavadi the meeting place of the village, a temple, any patron's residence or even a spacious jagali or Pial was enough for a Gamaka session depending upon the numbers in the gathering or the importance of the event. While Gamaka was mostly treated as a noble pastime, sometimes it also acquired ritualistic overtones. Suppose when an interested patron desired to have the recitation of Gamaka as a part of some spiritual event, it started with appropriate rituals like the invocation of the blessings of the gods, the propitiation of the Ganapathi and prayer for Saraswathi etc. The Gamaki seated at one end of the hall had the assigned work before him while oil lamps were placed on either side. After each chapter there would be *mangalarathi* and at the conclusion of the day's portion of recitation, there would be another *mangalarathi* and distribution of *prasadam*. On the day of the conclusion of the recitation of the entire work, another elaborate worship and *mangalarathi* followed and in some cases with *annadaana* or the feeding of the devotees.

Gamaka vaachana had been so closely woven into the social fabric of Karnataka that it was popular among all classes. And even a modest hamlet could boast of a Gamaki either independently or the school master himself could be a Gamaki. Kumara Vyasa Bharata was the most popular and much reverred classic. Besides the several episodes which were too well known to the people, the chapter especially relating to the *Vidura neeti* served to buttress the moral standards of the people. I remember an instance which exemplifies this. Once travelling in a bus covering a rural area, I found some people getting into it at some village on the road. Among them was an old Muslim who looked like a saint, with his flowing white beard and spotlessly white dress including the turban. The bus had to pass through a Taluk head quarter where all these people got down. Because the bus was to halt at that place for some time being the lunch hour of the driver and conductor, I got down to stretch myself. And going near the Taluk office I found a crowd had collected

under a tree. Curiosity drew me there. To my surprise I found that the Muslim gentleman was addressing a crowd of villagers who came in the same bus. He was reciting verses from the *Vidura neeti* of Kumara Vyasa Bharata, explaining each line also with commentary and admonishing the villagers. It seems they belonged to two parties to a dispute which had been filed in the Tahsildars court. They had already undertaken half a dozen trips to several adjournments. Quoting relevant verses the Muslim was admonishing the villagers how they had lost their peace of mind and ruining themselves through this dispute which had to be solved through mutual discussion with a spirit of give and take. There were a good number of Muslims too who were well versed in this classic.

Next was *Yakshagana*. There were two varieties here. One was a visual presentation on the stage. Another was a musical recitation done at home mostly by a group of ladies. Here the musical content was more. The work contained besides prose, verse and also a good number of songs. The story unfolded through these forms sung in time honoured ragas indicated by the author. Though texts were also placed before the principal vocalist, she had learnt the whole piece and memorised it. Here even prose was sung with a raga. The prose part served the function of a commentary of the Gamaka. While the vocalist narrated and unfolded the story through these forms, at some places the other ladies who had gathered to listen also joined and the collective singing had an enlivening effect. The recitation of the *Yakshagana*, though considered as a pastime, had also ritualistic overtones, like the Ganapathi pooja, *mangalarathi* after each episode and a function and distribution of prasadam after completing the recital of the entire work.

And then Harikatha or Kathakalakshepa. This form was very popular throughout Karnataka. This had a more polished musical content. The story was expounded through many forms of like *Sloka, Vrtta* song and also classical compositions. The narration was interspersed with numerous interesting upakatha or stories so that the entire performance held the attention of the audience. Harikathas were usally held in the evenings going far into the night depending upon the mood of the performer and the receptivity of the audience. In many mathas, and some homes of rich patrons, the *jagarana* of *Ekadasi* or Sivaratri was celebrated through the Harikatha. Another favourite place for the exposition was the village Ramamandir. Like the Chavadis most of the major villages and towns in the interior had also Ramamandirs decorated with paintings of deities with a large size painting of *Ramapattabhishekam* in the middle. It was the abode of the weekly bhajan sessions on Saturday evenings. On the day

of Ekadasi Harikathas were performed through donations from patrons. And this was mandatory during the Ramanavami festivities which had a long time tradition in Karnataka. Except for those affluent institutions which could afford to organise music concerts, all the other Ramamandirams organised Harikatha performance during those ten days of Ramanavami. A Harikatha Vidwan well-versed in music and with considerable oratorial skills could hold the audience spell bound throughout and would also earn considerable amount through the circulation of the *arati* plate besides the usual fee. But Kathakas who did not have that skill would circulate the *arati* plate whenever they saw the audience moving away in the fringes to collect as much possible. Some wily Katha Vidwans would do this circulation of the plate several times during the performance. Harikatha required the knowledge of music and oratorial skill, depth of knowledge in several languages like Sanskrit, Telugu, Tamil etc. besides Kannada, scholarship in Puranas and allied works so that they could make the whole performance interesting and informative. But that scholarly tribe of Harikatha *vidwans* is disappearing fast.

Two other forms that generated and sustained interest in music were traditional drama and Yakshagana or Bayalata as it was called because the plays were performed in open. Traditional dramas were influenced by ancient Sanskrit drama. Many of the actors playing major roles were well grounded in classical music. The drama was heavily laced with music most of which was in classical ragas. Most of the characters would burst into a song at any moment and sometimes the villain or any other character would sing lustily even when he was to die or in death throes and breath his last with a song on his lips. But the songs coming at appropriate or inappropriate times carried the very essence of the ragas. And when two characters indulged in what was called as'dialogue' that is singing alternately they improvised with all vocal gyrations and introduction of exotic tonal shades. Kannada stage was ideal ground for experiment in music and the actors also utilised the opportunity well.

Yakshagana was on a different plane. It was folk theatre. It had also its quota of songs and free running verses. And music, though based on the classical, nevertheless had some crudity in tune with rural taste. There was more of rhythm and its variation because the characters besides acting also danced. Thus music so closely integrated into the life of the people, naturally inculcated an interest and also taste for the art in the people. Those who improved their taste and got better informed through constant exposure attended concerts of classical music.

My earliest remembrance of a classical music concert was of Bidaram Krishnappa. It was about seventy years ago. The picture is still vivid in my memory. Krishnappa was fair complexioned, a thick white moustache gracing his upper lip. He was wearing a lace turban as befitting a Vidwan of the Palace. He was dressed in a close collar coat and lace dhoti with an angarekhu. It was an imposing personality automatically commanding respect. Just behind on either side two disciples were playing Tamburas. On his right was seated the Violinst, one of his disciples, the blind A.S. Shivarudrappa. And on the other side was seated the percussionist Nanjappa playing Tabla. Krishnappa had a booming voice which was powerful and clear even in the high pitch. Other concerts during that time were not much different except for different figures. In a concert during those days the vocalist was always supported by two tamburas, one Violin and One Tabla. For a long time i.e., till the ninteen twenties, the musicians were supported by only Tabla and not Mrudangam as it is practice now. The musicans were familiar with Mrudangam no doubt. One of the Travancore brothers in the Mysore darbar played Mrudangam. But the musicisans preferredTabla both in Mysore and Bangalore. It was after the arrival of Muthuswamy Thevar and his appointment as the Palace Vidwan, the musicians started availing the support of Mrudangam. Now Tabla is played to support only Hindustani or Light music. All the performers of classical Karnatic music have the support of Mrudangam now. During those days microphones were unknown. Therefore vocalists had geared their voices to a fairly high sruti – Black two. Naturally the voices had tension and could give full blooded forms to the ideas. The duration of a concert too would be not less than four hours. And the ragas were treated in an expansive form. Most of the compositions for them served as themes for spontaneous and impromptu improvisations through *neraval* and rounded off with attractive *swaraprastarapara.*

I remember numerous occasions of this nature. It was a concert of Mysore Vasudevachar. He started with the usual Varnam and next his own composition invoking the blessings of Ganapathi and then took up the kriti 'Mayatheetha Swaroopini' of Tanjavur Ponniah Pillai. After the Pallavi he sang the *Charanam* starting as'Mayamalava Gaula Deshamuna' and took this part for improvisation. There was a virtual flow of designs, some on predictable lines and more spontaneous and unanticipated. There was no dull moment and by the time this stage passed nearly two hours had passed. I have witnessed such expansive exposition of ragas by other musicians too. And people avidly listened and enjoyed such new experiences in Raga and swara. And one or more compositions

enroute would be subjected to such treatment finally leading to the high watermark of the concert : Alapana, Tanam and Pallavi. Though each of these three elements were to receive equal attention it all depended upon the musician too especially for which of them he was partial. In the case of Bidaram Krishnappa for instance he sang a spacious alapana followed by Tanam more or less as a routine. And Pallavi was subjected to a spacious treatment. In the case of Vasudevachar there was special emphasis on Tanam where he presented an astonishing varieties sometimes simulating various *gatis* and and the *neraval* of the Pallavi was attractive as much on the play of the words as the melody. This part was not a standardised form but carried an individual stamp of each musician.

One other aspect of these concerts which I attended during my student days was the correct *sruti pramana*. As students of music we never missed the concerts of senior vidwans. More often when a person like Vasudevachar started an alapana and dwelt for some time on the lower Nishada, middle Rishabha, Gandhara etc. there was a competition among us about which raga would be emanating on the basis of the intonation of this one swara itself. Our guess would be mostly correct. And once when I asked Acharya how could that happen he said it all depends upon the correct *sruti pramana*. The ragas like Sankarabharanam, Kalyani or Hamsadhvani all have Kakali Nishada. But there is a slight difference in the *sruti pramana* and which gives the correct form and character to these ragas. One has to acquire this through hard practise and constantly listening to the music of great figures. As said already, most of the concerts were of a duration between four and five hours. Towards the post Pallavi part if the musician was well versed in sahitya he used to sing a Slokam in *ragamalika* and others rendered devotionals of mostly Haridasas. Very few sang the highly romantic Javalis.

Thus one could see that these music concerts of olden days were a real aesthetic experience in space and time. For some it was also a spiritual experience in that the compositions glorified deities and many musicians performed with a fervour and spirit of devotion. And the disparity between the music of those times and now is fairly wide. In brief among the vanishing traditions the first one is the disappearance of music from ones life. We no longer hear songs emanating from people as a part of their lives. One of the recent marriages I attended could be an instance. Among those well dressed ladies present not one could render an *arati* song let alone other songs appropriate to the various stages of the marriage. Two old ladies from among those present came forward to perform the *arati* with appropriate songs. Later they also regaled the

people who had gathered there with songs related to the in-laws which were so full of fun. While all the assembled maidens enjoyed the fun not one of them knew these songs nor they were inclined to learn. And the position at other situations or places like temples is pathetic. Even in the marriages where Nagasvaram music is mandatory, it has been casual than serious. In one marriage I heard the Nagasvaram party playing 'Idi Nyayama Sri Ramachandra' the entire party including the Nagasvaram were blissfully ignorant of the irony. In some marriages, cassette has been substituted for Nagasvaram wherever necessary. The concerts have become anaemic and provide capsule versions. And where the accompanying instrumentalists were functioning as supports, now they try to dominate.

One more interesting feature I remember in Mysore's Music was the performance of Jalatarang. Its entry into Mysore is interesting. UstadMoula Bux of Baroda came down south not only to study Karnatic music but particularly the playing of Vina. He had been appointed as a Darbar musician by the Maharaja. Once he gave a performance on Jalatarang. Till then neither the Maharaja nor the Vidwans of the palace had seen this instrument. Next day while in the midst of the Vidwans the Maharaja was speaking so highly of this rare instrument. Among the assembled was Vina Seshanna, who was not present during the previous evening's Jalatarang performance. He requested the Maharaja to arrange for another performance. After the performance he suggested that the Ustad leave those cups of the Jalatarang behind. After a careful study of the function of the cups and mode of producing melody, next day Seshanna suggested that he was ready to perform on the Jalatarang. The Maharaja was surprised but arranged the performance. Needless to say Seshanna played beautifully, of course, the Karnatic music over this instrument. In addition he taught some other musicians of the Darbar to play Jalatarang. When he went to Ramanathapuram to give performances during the annual festivals, Seshanna also played Jalatarang besides the usual Vina. The Raja was so impressed that he requested to train one of the young musicians of his Darbar, Anayampatti Subbayyar, who popularised it in south. Besides Seshanna, many other Vidwans of Mysore were also playing Jalatarang. But only a couple of them chose concert stage; B. Devendrappa to instance. Another one was Lakshminarayanachar, a Hotelier cum Jalatarang player. But that tradition has gradually disappeared with the older guard passing away. Another instrument which was being played by the Mysore Vidwans was Swarabat, something like Sarod. But that generation of players has disappeared. ★ ★ ★ ★ ★

JIMS, 1997

49. The birth place of Pundarika Vitthala

Pundarika Vitthala the author of the quartet of works on music and dance – Sadraga Chandrodaya, Ragamala, Ragamanjari and Nartana Nirnaya – was a remarkable person. Perhaps he is the only scholar who was well versed in both the systems of music prevailing in the north and south, that is the Raga Ragini and the Mela systems, and treated them in his works and also discussed the influence of Persian music. Secondly though born in an obscure corner of the south, he revealed a spirit of enterprise by successively gaining a position of honour in the courts of Ahmednagar and Gwalior in the time of Raja Manasingh Tomwar.

His works were brought to light by the late V.N. Bhatkande and he has narrated how he got scent of them and almost stumbled upon them, in his pamphlet 'A short Historical survey of the Musical systems of upper India'. Years back when I read this pamphlet my attention was arrested by the passage from the 'Sadraga Chandrodaya' quoted by Bhatkande, which starts as 'Karnate Saivagangabhidana nikate Satanoorvahvayo etc. which mentions the birth place and ancestory of Pundarika Vitthala. From this passage it was evident that he was born at a place called 'Satanoor' near a hill known as Sivaganga.

This point always recalled itself whenever I chose to travel by the alternate route to Bangalore from Mysore through Malvally when I had to pass a fairly a large village named Satnoor. In fact Dr. P.K. Gode, in his article on Pundarika Vitthala even though he set the record straight in other respect that is the patrons of Pundarika Vitthala shifting it from the Farooquis of Burhanpur to Ahmednagar, linking this Satnoor with Pundarika vitthala seemed incongruous to those acquainted with the geography of the area because the famous Sivaganga hill is nearly 80 miles from this place I felt that there could be more Satanoors and one of them could qualify the description given by Pundarika Vitthala. Consequently I tried to collect information about other Satnoors in Mysore State, not excepting the Satnoor of the reservoir fame in Tamilnadu even though it did not qualify the statement of Pundarika Vitthala 'Karnatadese'.

Meanwhile my attention was drawn to a statement of the late Karlamangalam Srikantiah, a scholar who averred that he had enough evidence to prove that Pundarika Vitthala hailed from a village in his Taluk. And after some enquiry I was surprised to find a Satnoor in Magadi Taluk of Bangalore district, two miles away from the main highway running between Bangalore and Huliyur Durga. Last year I visited this sleepy village and was convinced that this could be the birth place of Pundarika Vitthala and my conclusion was supported by the following facts.

Firstly, though Satnoor is about 16 miles from Sivaganga when we travel by the round about route in the main highway. It is barely 11 or 12 miles by the shorter, cross country route. The choice of Sivaganga as the landmark of his village by Pundarika Vitthala is understandable because it is an ancient Siva Kshetra famous hundreds of miles around which was visited by many acharyas including Sankaracharya. During his days Pundarika Vitthala may not have even heard of Bangalore because the city was just being built and the other royal seat – Magadi – had not yet been built and attained the importance. Consequently he had to chose the best known landmark for the location of his village.

Secondly, Satnoor has a small temple dedicated to Vithalarayaswamy. It is also called as Vithalagopalaswamy – a beautiful figure about three feet height, with the arms akin, one hand holding Sankha and flute and the other holding a bag tied with string. The Prabhavali is richy carved depicting the Dasavataras. As we knew it is an old practise to name the children after the presiding deities of the places where they were born. And it is interesting to find apart from carrying a Vitthala along with his name Pundarika, Vitthala's father was also Vithalaraya. The antiquity of the temple is supported by an inscription in its walls dated Salivahana saka 1418. Therefore this Satnoor among the others of that name could be the birthplace of Pundarika Vitthala.

My conclusion were further reinforced by the information gathered from some of the oldest residents of the village. Though some of them had fairly heard about Pundarika Vitthala they gave other information which was interesting. The now sleepy Satanoor, situated on the banks of Kanva river, was well known agrahara in olden days. Even at the turn of the century it seems there were about 50 families of Vedic scholars in the village, their strength being depleted by gradual migration and death. Now there are barely half a dozen of them. It seems the villages has been vacated many times in the past during Mysore wars standing

in the way of the warring armies of Maharatas, Muslims and others. Once when the Bijapur troops were overrunning the country it seems the villagers walled up the garbhagriha to protect the figure of Vithalarayaswamy and placed a Linga before the wall to hoodwink the Muslim invaders and if possible to satisfy their iconoclastic zeal. The Utsava vigraha was buried and was retrieved only a few years back. It is learnt whenever the village was vacated the older residents always did not return in full strength; consequently it is not surprising that there are no descendants of Pundarika Vitthala in the village. His migrant ancestors may not have returned to the village like the musician himself.

The villagers of Satanoor may or may not have heard of Pundarika Vitthala nor be in possession of any information about the state of music and how it flourished in the village and raised a scholar like Pundarika. This may be forthcoming if only the guardian of the village, the serene Vithalarayaswamy, could speak. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Journal of the Music Academy, Madras, Vol. XLI - 1970

50. Muthuswami Dikshitar's compositions in Desiya Ragas

The compositions of Muthuswami Dikshitar have so many ideas incorporated into them that they make subjects for an interesting and even rewarding study from many angles i.e. from the aesthetic to the esoteric. Apart from their grandeur in their totality, each facet of his compositions like the music, rhythm theme, Sahitya and many other underlying ideas of iconography, religious lore, *Tantra* and so on lends itself to an interesting subject of study. We are certainly overwhelmed by the profundity of his scholarship in ancient arts, literature and other subjects like *Jyotisha, Agama, Tantra* etc. Above all, one is certain to marvel at the fecundity of his imagination which conceived the grand architechtonics of his compositions built on these foundations. Despite the employment of so many ideas, there seem to be a method and an order in the building up of the structure of his compositions where harmony and equilibrium are maintained between these several elements.

Studying his compositions from the point of view of their *dhatu* or music, we find that Dikshitar has composed in all the time honoured ragas of Karnataka music. In addition, he has also composed in many ragas that were gaining currency during his time. Further, he has enriched Karnataka music by giving pleasing melodic forms for the basic 72 *Melas* as enunciated by the *Lakshanajna* (Theoretician) Venkatamakhi in his famous work – "*Chaturdandi Prakasika*". The abstract concepts of Venkatamakhi have been translated into viable melodic forms by Dikshitar. The arrangement of the Raga in his compositions is methodical and carries all the salient features and essence of its melody. The raga seems slowly to blossom revealing all its important features, the distinctive tonal shades, pivotal notes and phrases and movements and so on. His compositions are like a ready reckoner for the *lakshana* of the respective raga.

A closer look at the compositions of Dikshitar reveals that they are more in the nature of an adoration than an address to the chosen deities. Therefore he seems to have bestowed greater attention to their forms, besides the sentiment. He has ornamented them with interesting ideas

and material whose quantum and range are fascinating. The compositions have been methodically shaped, governed by the rules, grammar and also the aesthetics of compositional art. In their music itself we could see an interesting range and variety in raga and rhythm. The ragas in which the compositions are couched range from the time honoured classical to the exotic. In the later category are his compositions in what are called desiya ragas or ragas belonging to the *desi* group or according to the current connotation in Karnataka music–ragas of Hindustani music.

In this connection we should remember that these nomenclatures of Hindustani and Karnataka which distinguish the two main divisions of Indian music arise mostly from popular usage. They are not referred to as such in any of the ancient works on music. The two main divisions referred to by those works are *marga* and *desi*. And the definition of the word *desi* itself seems to have gradually changed in course of time. It was much different in ancient times than what is obtained in Karnataka music today.

In the *Brihaddesi* (600 – 800AD) for instance, Matanga describes *Desi* as "that which is sung with a spontaneity and affection by ladies, children, cowherds and kings in their respective regions is called as *desi*." In the 12th century work *'Manasollasa'* of Somesvara, *desi* ragas are defined as follows: 'those ragas which were born under different regional names are *desi* ragas and suitable for entertainment and amusement'. The definition of *desi* by Jagadekamalla, son of Somesvara in the "*Sangitachudamani*' runs; the *Gita* (song), *Vadya* (instrument) and *Nritya* (dance) that is enjoyed by kings and commoners alike in different lands is *desi*".

But the tone seems to change in the commentary of Kallinatha on the Ragadhyaya of Sangita *'Ratnakara'*... "that which is devised", he says, "only with an object of entertaining the people and does not lend itself to any discipline or tradition".

On the other side, Damodara (1572 AD) has referred to "the different styles prevailing in different countries and which are pleasing and entertaining to the world at large" as *desi*. And the interpretation of *desi* in the *Chaturdandi Prakasika* or Venkatamakhi (1635 AD) which is considered to be the main authority of the Karnataka music today is interesting in another way.

> 'Kalyani' says Venkatamakhi is the most important of the *desi* ragas that are a legion and unfit for *Gita*, Thaya and Prabandha. Next he defines the *lakashna* of Kalyani and states that it is unfit for *Gita*. Thaya and *Prabandha* and is popular with Turushka or Muslims. The same is said of the raga Pantuvarali. But here the Turushkas have been substituted by commoners. And he states in the end that these ragas which had their origin in different countries and regions are so mixed and do not lend themselves for any definite rules or principles.

It is obvious that despite the slight variations in the interepretation, the term *desi* refers to the music of the people against the music of the scholars and pandits. This broad division is there in Indian music since ancient times and is called as *marga* and *desi*. This conflict of interests between the classical and popular from time immemorial and is found even today. Exponents of time honoured art governed by the strict codes of tradition and established rules frown upon the music developing more on the moods and impulses of the people for which they readily respond (like Classical vs Film music). And studying the subject in its historical perspective it is also seen that what is deemed as *desi* and not accepted by the classicists of one age has gradually been embraced into the classical fold in due course and in a subsequent age and invested with all the paraphernalia of rules and Lakshana.

We can recall the raga Kalyani itself in this context Venkatamakhi condemns the raga as unfit for *Gita Thaya* and such classical compositions and also sneers that it is popular with Turushkas. But interestingly enough, Kalyani is one of the major ragas of Karnataka music today and is goverened by all the paraphernalia of *Lakshana* and *Lakshya*. It is also deemed to be a *mangala* or auspicious raga. To understand the reason behind the statement of Venkatamakhi, we have to study the history of the raga itself.

It is a well known fact that the music of any nation is a continuously developing art enriched by numerous ideas absorbed from different sources with which it comes into contact during its course. Notwithstanding the statements that there was a *murchana* like Ranjani similar to Kalyani in ancient times, most of the scholars agree that Kalyani has been adopted from alien, that is Persian sources. And such enrichment of music is a historical process. Many a classical raga has had

its origin in the Middle East or influenced by the music of those parts. In due course it acquired a distinct Indian character. This fact has been attested to by Pundarika Vitthala in his 'Ragamanjari' in the well known verses starting as:

Anyepi Parasikeya Ragah parada namakaha

Sampurnah Sarvagamakah Kaklyantaritah sadah

Rahayi Devagandhare Kanarecha nisabaraha .... etc.

In these verses he equates the Persian modes with Indian ragas as follows:

	Persian		Indian
1.	Rahayi	(Rahawi)	Devagandhara
2.	Nisabara	(Nushapurak?)	Kanara
3.	Mahura		Saranga
4.	Jangula	(Zangula)	Bangala
5.	Ahang		Desi
6.	Bara		Malhar
7.	Suhva	(Suha)	Kedar
8.	Irayika	(Iraq)	Dhanasi
9.	Huseni		Jijavanti
10.	Musalik	(Busilik?)	Malava
11.	Yaman		Kalyan
12.	Sarparda		Bilaval
13.	Bakharej		Desikar
14.	Hijaj		Asavari
15.	Mushakh		Devagiri

In the above verses from the 'Ragamanjari' we could see that Pundarika Vitthala has equated Kalyani with the Persian mode Yaman. Like the human body, it is also the human nature to reject any foreign matter or not readily accept such ideas and materials which it considers as alien to those to which it is conditioned. It is this feeling which is at the bottom of the aversion of Venkatamakhi when he condemns Kalyani. During his

times the raga must have been becoming gradually popular. And as a traditionalist he could not reconcile to this invasion of a foreign element and especially an element of Islamic origin into the sacred precincts of Karnataka music. It was not merely Venkatamakhi who was averse to this. Other scholars too must have felt similarly. In the 'Svaramela Kalanidhi' of Ramamatya, for instance, there is no mention of the raga Kalyani, though Ramamatya was a contemporary of Pundarika Vitthala who has classified the raga under a mela or major mode in his works – Sadraga Chandrodaya, and 'Ragamanjari.' In addition, there are references indicating that Kalyani was a popular raga at Vijayanagar and the areas of Karnataka long before the times of Ramamatya. Similarly we notice its omission in the 'Samgita Sudha' of Raghunatha Nayak written the assistance of his Chief Minister, Govinda Dikshitar (A.D. 1610) who was the father of Venkatamakhi. Somanatha of course has mentioned the raga along with a few that are currently designated as *desiya.*

The fact that raga Kalyani was popular or in use in Karnataka even in the 15th century is attested by its reference in one of the songs of Sripadaraja who was the pontiff of the Mulbagal mutt and a contemporary of the ruler of Vijayanagar – Saluva Narasimha (1490 AD). In his song opening with the words

> Lali Govinda Lali … he refers to the raga in the following line … sallalita ganadinda tugidaru *Kalyaniragadinda . . .*

Sripadaraja lived between 1404–1502 AD. Similarly there is a reference to this raga in a song of Purandaradasa starting as

Anganeyarella Chappalikkuta........ where he refers to ragas

like.........Padi, Mallari, Bhairavi, Saranga, Desi, Gundakri, Gujjari, Kalyani.........etc.

Purandaradasa lived between 1491–1564 AD.

It is a historical fact that Karnataka being at the cross roads of the cultural traffic many new ideas and cultural material from the north flowed down deep south through this area. And their quantum and tempo seems to have been greater during the times of Vijayanagar which was certainly a meeting ground of the cultures of North and South. Music, we need not add, was certainly one of the arts that found its way to Vijayanagar, and developed a distinct identity in due course. Such

new material in the form of raga, composition and so on from the North seem to have been steadily travelling South especially when the empire was bordered by the Bahamani Sultanate in the North. The Sultans, who were not averse to enjoy the fruits of life, had no doubt an ear for music, welcomed and patronised what was fashionable in the court of Delhi. In fact there was even a war on record between Bukka Raya I of Vijayanagar and Sultan Muhammad Shah of Bahamani kingdoms in 1366 about honouring some musicians who were expert singers of the compositions of Amir Khusro.

Kalyani is one such raga from the North which became popular after establishing itself at Vijayanagar. In due course it journeyed down South to acquire a distinct Karnataka character. After the fall of Vijayanagar, the culture fostered in that court gradually spread throughout the south of India. And Venkatamakhi's statement reflects the initial reaction of the orthodoxy towards material which was not indigenous but considered alien. Notwithstanding his aversion to the *desiya* ragas, he also mentioned about their popularity at least with the common people. But one reason for his aversion to these ragas at least had some justification.

The ancient tradition of music, as averred by Venkatamakhi was built upon the four pillars or the *Chaturdandi* consisting of *Gita, Alapa, Thaya,* and *Prabandha*. And Venkatamakhi seems to be correct in his statement that these *desiya* ragas were unsuitable for *Gita, Thaya,* and *Prabandha*. The time honoured ragas like Sri, Kambhoji, Malavagaula and so on (at least in the South) had been developed throughout generations as to not only lend themselves for a spacious exposition rich with melody through these three channels but also could inspire the artiste with many new ideas. But the new *desiya* ragas could not meet these demands satisfactorily because they had yet to be understood and explored properly to develop that dimension as to enrich the four *dandis*. There is no exaggeration in this when we find many such instances in our concerts of today. When an artiste chooses a new raga, either devised or derived from the 72 *melaragas,* and attempts a detailed exposition, the result strikes as mechanical and almost an exercise in *svaras* devoid of either the melody or the soul of the raga. Kalyani has been so much explored and developed since the times of Venkatamakhi that it could satisfy the demands of the *Gita, Thaya* and *Prabandha* today. But perhaps it was still like a tune or *dhun* during the times of this great theoretician.

The flow of new ragas seems to have been unabated even after the times of Venkatamakhi. This is attested by the large number of *desiya* ragas found in the *'Ragalakshana'* published as an appendix to the Madras Music Academy's edition of "*Chaturdandi Prakasika*'. This*'Ragalakshana'* is stated to be the work of Venkata Vaidyanatha Dikshita or Muddu Venkatamakhi, a descendent of the famed Lakshanajna, and who lived during the early part of the 18th century. A glance at this list is enough to show that many changes must have happened in the century following Venkatamakhi. Kalyani, which he condemned as unfit for classical compositions, had acquired respectability in the *'Ragalakshana'* and described as a major raga. The *desiya* ragas mentioned in the 'Ragalakshana' are as follows:

1 Surati	2 Darbaru	3 Nayaki
4 Yamuna	5 Purvakalyan	6 Athana
7 Vrindavani	8 Jujavanti	9 Devagandhari
10 Pharaju	11 Ramakali	12 Sahana
13 Bhairava	14 Vasanta	15 Gouri
16 Todi	17 Bibasu	18 Hambiru
19 Balaval	20 Dhanasri	21 Malaru
22 Kakubha	23 Manji	24 Manjl
25 Poorvi		

It is obvious that these ragas may have slowly gained currency during the time of Muddu Venkatamakhi and some of them must have been popular with the masses too. Muthuswami Dikhsitar was a strict adherent of the Venkatamakhi school. Consequently he has followed the nomenclatures of ragas as stated in the *'Ragalakshana'*. The nomenclatures of ragas that is the basic mela ragas here is slightly different from another group of the same ragas which was gaining currency through the compositions of Tyagaraja.

Muthuswami Dikshitar's compositions in the *desiya* ragas follow the *lakshana as* enunciated in the 'Ragalakshana' of Muddu Venkatamakhi. In this context we must also remember that Muthuswami Dikshitar spent some years in the North at Kasi following his guru Chidambaranatha Yogi. It is possible that he was influenced by the music of the North and the influence is also reflected in his compositions. The structure of many of his compositions and their slow tempo resemble the *Drupads.*

'Sangita Sampradaya Pradarsini' the monumental work of Subbarama Dikshitar contains a majority of the compositions of Muthuswami Dikshitar and also other members of his family in notation. This book (in three volumes) was published in 1904 and may be deemed as the most authentic reference for the contribution of the Dikshitar family to Karnataka music. The author, Subbarama Dikshitar, himself a famed scholar and composer, was also the grandson of Muthuswami Dikshitar who carried on the musical tradition of the family. It is noteworthy that in this work Subbarama Dikshitar gives a clear meaning of the word *desiya* as it is used in the terminology of the music of the South.

In a foot note to the *lakshana* of the raga Todi he states that this was an 'Autthareya' raga that is a raga coming from the northern parts of the land which is also called as *desiya*.

In this work Subbarama Dikshitar has listed the following as *desiya* ragas:

1 Athana	2 Kamas	3 Gamakakriya
4 Gouri	5 Jujavanti	6 Darbaru
7 Devagandhari	8 Nayaki	9 Poorvi
10 Pharaju	11 Brindavani	12 Bhairavam
13 Manji	14 Maruva	15 Yamuna
16 Ramakali	17 Rudrapriya	18 Vasanta
19 Sahana	20 Surati	21 Hambeeru
22 Junjuti		

While the number of *desiya* ragas in the '*Ragalakshana*' is 24, the '*Sampradaya Pradarsini*' features only 22. And though many ragas are common to both lists, there are slight changes apparent too which has occurred in the interval of about 150 years between the '*Ragalakshana*' and the '*Sampradaya Pradarsini.*' Out of the 24 *desiya* ragas in the '*Ragalakshna*' the following are missing in '*Sampradaya Pradarsini*': (1) Purvakalyan, (2) Todi, (3) Bibasu, (4) Balaval (5) Dhanasari, (6) Malaru and (7) Kakubha. Out of the above Purvakalyana is substituted by Gamakakriya a name found in the '*Ragalakshana*' for the 53rd *melaraga* arrived at in conformity with the Katapayadi formula which fixes the serial number of the *melas*. The corresponding name for the 53rd mela in the Kanakangi lists followed by Tyagaraja Gamanasrama which corresponds to the Purvakalyan of Hindustani music.

Next Todi has been elevated to the status of a basic *mela* raga. Bibasu, Balaval (Bilaval?), Dhanasari, Malaru and Kakubha are missing. These ragas must have either merged with other ragas or their popularity was temporary before they disappeared from the scene. On the other side these additional *desiya* ragas are found in the `*Sampradaya Pradarsini*': (1) Kamas (2) Junjuti (3) Maruva and (4) Rudrapriya. Thus it is obvious that while some ragas were fading away, others were appearing in their wake and establishing themeselves in Karnataka music.

On a closer examination of these ragas designated as *desiya* in the `*Sampradaya Pradarsini*', it is seen that though they were adopted from the music of the North only a few of them have retained melodic features that are closer to their forms in Hindustani music. Most of them have ecquired distinct Karnataka raga character. The change in their forms must have been continuous because many of these *desiya* ragas in their current versions are slightly different from their lakshana described in the `*Sampradaya Pradarsini*'. Even in this interval of 70 years, the forms of some of them at least have changed. It is in this context we have to examine the compositions of Muthuswami Dikshitar in *desiya* ragas because they were composed more than 150 years ago and they help us to understand the transition of these *desiya* ragas from their original forms to their distinct Karnataka character. The following are the compositions of Dikshitar in *desiya* ragas. They have been selected from the `*Sangita Sampradaya Pradarsini*'. In the seven decades after its publication many compositions of Dikshitar have been unearthed and some of them have become popular. Such compositions have been noted in brackets.

Raga	**Opening lines of the composition**
1. Athana	1. Tyagarajo virajate
	2. Brhaspate Tarapate (Fifth of the Navagraha Group Compositions)
	3. (Vamankasthitha)
2. Khamas	1. (Sarasadala nayana)
3. Gamakakriya	1. Minakshi memudam dehi
4. Gauri	1. Gauri Girirajakumari
	2. Sri Minakshi Gauri Syamale
5. Jujavanti	1. Cheta Sri Balakrishnam
	2. (Akhilandesvari)

6. Junjuti	1. Ganesakumara pahimam
7. Darabaru	1. Tyagarajadanyam najane
8. Devagandhari	1. Kshitijaramanam
9. Nayaki	1. Ranganayakam
10. Poorvi	1. Sri Guruguhasya dasoham (One of the Sapta Vibhakti compositions)
11. Pharaju	1. Sri Sukrabhagavantam (First in the Navagraha compositions)
	2. Chintaye Mahalinga murtim
12. Brindavani	1. Soundararaja masraye
	2. (Rangapura Vihara)
13. Bhairava	1. Kalabhairavam bhajeham
14. Manji	1. Ramachandrena Samrakshitoham
	2. Sri Sarasvathi hite
15. Maruva	1. Maruvakadi malini
16. Yamuna	1. Jambupate mam pahi
17. Ramakali	1. Rama Rama Kali kalusha lalama
18. Rudrapriya	1. Rudrakopajata
19. Vasanta	1. Ramachandram Bhavayami
20. Sahana	1. Sri Kamalambikaya (Seventh in the famous Sri Chakra Navavarana compositions)
	2. Isanadi Sivakaramanche
21. Surati	1. Sri Vanchanatham
	2. Sri Venkatagrisam
	3. Sri Balasubramanyam
	4. Angarakamasrayami (3rd in the Navagraha compositions)
22. Hamviru	1. Parimalaranganatham

It is noteworthy that apart from Muthuswami Dikshitar, his illustrious contemporary Tyagaraja has also availed of many of these *desiya* ragas for his compositions. Except the ragas Gauri, Jujavanti, Poorvi, Pharaju, Ramakali, Vasanta and Junjuti he has composed in all the other ragas which have been availed of by Dikhsitar and has also composed in

another *desiya* raga that is Jingla, not found in Dikhsitar's compositions. By this it is evident that *desiya* ragas had established themselves quite well by the time of these composers. In fact, the names of *desiya* ragas like Poorvakalyani, Maruva and Sorata occur in a composition of Purandaradasa commencing as `Nalinanda'. And Hammiru is treated as one, of the major ragas by Pundarika Vitthala in his Sadraga Chandrodaya and `Ragamanjari'. Some other *desiya* ragas like Pharaju are also referred to in the `Ragavibodha' of Somanatha.

On an examination of the compositions of Muthuswami Dikshitar in the *desiya* ragas, we find that many of them bear no resemblance to their counterparts in Hindustani music today. It is obvious that their flavour and also form have altered in course of time. And it is possible that their Hindustani counterparts have also undergone such changes in this interval. And it should also be noted that some of these ragas at least have undergone a change after Dikhsitar because we find slight disparities between his portraiture and their current versions.

It is not possible to analyse each composition but I shall try to present their salient features and also features that are in common or closer to the counterparts of those ragas in Hindustani music. In the composition in Khamas, Dikhsitar's melodic portraiture is slightly different from the current versions of the raga in Karnataka and Hindustani music. In Karnataka music it is seasoned (and sometimes heavily too) with the Kakali (Sudha) nishad. The pivotal notes are Madhyama and tara shadja against the gandhar and nishad as it is prevalent in Hindustani music. Dikhsitar's version is in some respects closer to the Hindustani version. Similarly his portraiture of Gauri reminds Kalingda and the form of the raga Pharaju is closer to its counterpart in Hindustani music. The raga Bhairava, though bearing an identical name, is different from the Hindustani Bhairav. It is like Bhatiyar without the touch of the Tivra Madhyam. There is only one piece in Junjuti which is different from the current version of the raga in Karnatak music. It is closer to the current form in Hindustani raga.

This could be said of his compositions in Hamviru and Sahana. For those familiar only with the current versions of these ragas in Karnataka music, Dikshitar's original set up is surprising. His raga portraits are closer to the Hindustani Hamir and Sahana Kanada, with slight variations in the movements. In the Hamviru the descent is straight in the

lower tetrachord MGRS against the GMRS in the Hindustani version. And the dhaivata and gandhar have also been stressed as in Hindustani. But the current version of Hamir in Karnataka music is closer to the Kedar of Hindustani music while Sahana has so changed as to resemble Jaijaivanti.

Of the *desiya* ragas used by Dikhsitar, Jujavanti and Brindavani merit special attention. Though the nomenclature Jujavanti is ancient, it has later undergone a change as Jaijaivanti in Hindustani music and as Dvijavanti in Karnataka music. Brindavani or Brindavan Saranga as it is also called, is identical with the Hindustani raga in name and also form. While both the nishads receive equal attention in Hindustani music, only the Kaisika (Komal) nishada is stressed in Dikshitar's version and the Kakali (Sudh) Nishad is applied through gamakas. This gives a singular flavour which is a blend of Hindustani and Karṇataka. This is equally true of Jujavanti. The movements are similar to Jaijaivanti but the Kakali (Sudh) Nishad has been dropped while the komal gandhar is slightly stressed. Dikshitar's Jujavanti evokes a picture of a Northern Indian maiden dressed in South Indian costume and ornaments.

A detailed study of the compositions of Dikhsitar will reveal not only his depth of knowledge but also his receptivity to new ideas, though he was a traditionalist to the core. Though some of the names of these *desiya* ragas were strange, he has imaginatively integrated them into the word structure of his compositions.

A few examples are noted:

1. Sri Minakshi *Gauri* Rajasyamale
2. *Ranganayakam* bhavaye
3. Sanakadi *poorvikamuni*
4. Nanamati *samiparujumarga* darsanam
5. *Gajabrindavanasaranga* varada ★★★★★★★★★★★★★★

JIMS, 1974

51. Creativity in action

In the year 1978, Mangalampalli Balamuralikrishna was chosen to preside over the 51st conference of the Madras Music Academy. The souvenir brought out in this connection contained as usual the life sketch of the President of the Conference. And as customary Balamuralikrishna had provided the material for this article and it was published in toto without any addition or deletions. One word in this article drew the attention of Veena maestro S. Balachander who saw red. The sentence stated that Balamuralikrishna *CREATED* numerous ragas and some of them were also enumerated. Balachander strongly objected to this claim "created" and averred that Balamuralikrishna did not create anything. His claim was wrong because these ragas or their arohana and avarohana were to be found in the old texts on music, some possibly under different names too. The controversy created more heat than light. Musicians were divided on this issue. Some supported and some disagreed and some even condemned, their reactions based on personal predilections. And the venerable Semmangudi Srinivasa Iyer threw his weight behind the detractors. The controversy acquired the character of a comic opera where the participants themselves were blissfully ignorant about what was happening or what they were doing while siding with one or the other parties. This battle of words reached a very low level leading to a suit for defamation in a court of law.

Though hurt Balamuralikrishna was also waiting for an opportunity to prove his claim as a creator of Ragas. That occasion occurred about four years later during the 14th annual conference of the Bangalore Gayana Samaja in 1982. Balamuralikrishna participated in the conference attending the experts sessions every morning. He would also offer remarks about lectures, illustrated talks etc. whenever he was present. He was also scheduled to present a programme on the penultimate day of the conference. He did neither discuss what should be the subject of his lecture demonstration nor did he give any indication what he intended. Finally the day of his programme arrived. It was on 6-11-1982 morning.

One or two talks and demonstrations had been listed besides Balamuralikrishna's programme. After those talks etc. were over, Balamurali slowly got on the stage. As usual he was introduced and the field was cleared for his lecture demonstration. He sat silently for some minutes, then asked the authorities for a clip board with some blank paper and also a pen. Then slowly looking around he said "Gentlemen, I request you to give me a scale that is arohana and avarohana svaras and also the Mela Raga from which it is to be derived". Absolute silence greeted this request. After sometime Balamurali repeated the request. Still no reaction from the audience. The request was repeated thrice. Still no one stirred. Everyone was curiosly watching. Finally Veena Doreswamy Iyengar got up and said "note down – SRGMPMDS – SNDPMGRS. It is a janya of Harikambhoji". Balamuralikrishna noted down this scale. Then slowly reading the swaras asked whether what he noted was correct. Iyengar affirmed. In all this, we may say, there was something dramatic and building up expectancy and tension. Then he started slowly humming the swaras, going up and down the scale. At one stage, the humming took a slight drift. Immediately a Vidwan shouted "Oh gone" Balamurali slowly turned that side and said with a mischievous smile "I am happy there are people here who are closely watching what I am doing" Next the hum acquired a clear raga form. Then he started an alapana freely moving, moving about through the scale. After some time when he felt that raga form had settled, Balamurali said "I shall compose a song in this raga now, but it would be in Telugu". Slowly repeating the words as he wrote down the lyric and then started slowly singing the Sahitya in a free rhythm. He had chosen a theme from the contemporary life. It started as 'Manaku Vachinadi Swatantryamu' describing the present state of India where one finds a wide gap between preaching and practise. After singing it this way for sometime he announced that he would set it into a Tala which he was creating on the spot. It was a peculiar Tala which he called as TRIMUKHI. The Tala had a peculiar structure though modelled after Adi Tala. Here each sashabdakriya or beat of hand was of three matra duration. Thus the Aditala in the Trimukhi version was – the first beat of the Laghu 3, the next three counts of two matras durations each. In the second half each druta beat was three

matras and the waving of hand two matras. Thus the structure of Trimukhi would be like this 3-2-2-2/ 3-2/ 3-2/ totalling to 19 matras. After rendering the song in this rhythmic set up for sometime, Balamurali expressed a desire to have a Kannada version of the Sahitya and requested help. Fortunately the well known Kannada poet and lyricist Dr. Lakshmi Narayana Bhatta was in the audience. He was requested to come on stage and assist Balamurali. After some mutual discussion the duo came out with a Kannada version of the song smugly fitting into the Tala frame. Then Balamurali sang first the Telugu and next the Kannada versions and said "Gentlemen, you have witnessed the creation of a Raga. I do not know whether it is to be found in any text of music because I have not brought any books nor did I consult any. You have witnessed a raga created before you as also a Tala. While thanking all of you, I shall name this as RAGA DORE in view of the idea suggested by Doreswamy Iyengar and dedicate this raga to the Bangalore Gayana Samaja. For good measure he did sing this raga in his recital next evening with Alapana etc, and both versions of the composition. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Souvenir, 1990

52. Mysore Vasudevacharya

"That which is spoken is *matu* or word and that which is sung is *dhatu* or tune. One who successfully blends the two and transforms speech into song is a *vaggeyakara,*" defines Sarangadeva, the author of the famous work on music, *Sangitaratnakara.* This definition, like those in other ancient works, is more meaningful than is apparent. One becomes a *vaggeyakara* by long devoting oneself to music and leading a life full of those experiences in the science and aesthetics of the art that can inspire one's creative conceptions and later crystallise them into compositions.

The music composer in India is, in some respects, different from his counterpart in the West. As the term *vaggeyakara* itself indicates, the dual functions of composition and interpretation are indivisible here. Besides, as explained by Sarangadeva, a successful *vaggeyakara* should embody many other qualities — nearly thirty in number — that cover a wide range from mastering the different aspects of music such as *swara, raga, tala* and *prabandha,* possessing a profound knowledge of the various components of poetry to a deep understanding of the traditional sixty-four arts.

It is ofcourse inconceivable to visualise a man possessing all these qualifications except perhaps among the ancients who were disciplined in the rigorous tradition of *gurukulasrama.* But in recent times too there was one who could claim to possess them. He was Sangita Sastra Visarada Sangita Kalanidhi Vasudevacharya, who held the position of a patriarch in Karnatak music until his death last year.

At the time of his death Vasudevacharya was approaching his 97th birthday. He was the oldest living musician in India and probably in the world. During a span of creative activity running for more than six decades he enriched Karnatak music by nearly three hundred compositions, the crowning work being the Ramayana set to music.

Vasudevacharya lived his formative years in the evening of what is described as the golden age of Karnatak music and was associated with luminaries who have passed into legend. He was perhaps the last link

with the old Tyagaraja tradition. With his genius moulded in such eventful times and his sensibilities tempered by the best traditions of Karnatak music, Vasudevacharya was a *vaggeyakara* in the ideal sense. He was a scholar, composer and exponent and the impact of any or all the three aspects of his genius was felt even by those who came into casual contact with him.

Vasudevacharya was a prolific composer, but he did not begin his career as a child prodigy. His way to success and pre-eminence was strewn with difficulties which he overcame by hard work and unswerving devotion to his chosen art. He was born in 1865. His father was a poet and, though in the employ of the Mysore Palace, was never well off. He however recognised the urge in young Vasu (as Vasudevacharya was affectionately called) for music, and requested his friend Subba Rao, a musician, to train him in the fundamentals of the art. But unfortunately he died soon after and the boy came under the care of an uncle in whose view music and other arts were sure roads to perdition.

The uncle prescribed a rigorous course in the scriptures, in the epics, and other classical texts for young Vasu in keeping with the traditional schooling of an orthodox Brahmin. In those days, at the Maharaja's Sanskrit College at Mysore, where Vasu was admitted, lots were drawn to assign subjects to students. Luckily Vasu got for his subjects both *Sahitya* and *Sangita*, a combination that delighted him and eventually laid the foundation for his scholarship in both the *lakshana* (theory) and *lakshya* (practice) of music and enabled him to become a *vaggeyakara*. He came under the care of a temperamental but kind-hearted teacher — the late Veena Padamanabhaiyya of the Mysore Durbar – who bestowed on his earnest pupil a fund of knowledge on the theoretical and practical aspects of music.

An exceedingly ardent student, Vasu however yearned for more and more knowledge. Living in the heyday of Mysore city as a centre of music, with eminent musicians adorning the Durbar, and also visiting luminaries who flocked there for recognition and honours, Vasu had of course ample opportunities of cultivating his passion for his art.

During a trip to Coimbatore with the late Veena Seshanna, Vasu became the victim of a cruel joke by the maestro. After giving a recital there, Seshanna stood up suddenly and introduced him as a reputed musician of the Mysore Durbar. The young man was nonplussed, but, pressed by the audience and the organisers alike, he had no alternative but to sing. Coming after Seshanna it was difficult for anybody to make an impression, and, despite his earnestness, Vasu failed in his performance because of lack of maturity and finesse. He became an object of ridicule. But the scholar in him was provoked and, to retrieve the situation, he composed a verse on the spot and rectied it. The audience was immensely impressed and the young artiste shared honours equally with the elder.

Later, he remonstrated with Seshanna and importuned him to teach him the intricacies of the interpretative side of the art instead of placing him in awkward situations. The maestro was reluctant, being not sure of the mettle of Vasu. Vasu threw a challenge that he could prove his worth before both of them reached home. On the return journey, learning a line each of a classic *varnm* – the testing piece — from Seshanna at each halt, he presented the tough composition to the satisfaction of Seshanna by the time they arrived at Bangalore.

His stay at Tiruvayyar — the place made sacred by Tyagaraja's association – led to the turning of a new leaf in his life. It broadened his vision and gave a direction to his conceptions. He studied the art of composition under the maestro, Pattanam Subrahmania Iyer, whose songs bear the signature, "Venkateswara", and are similar in form to those of Tyagaraja. Iyer was a disciple of Manambuchavadi Venkatasubbaiyya, himself a disciple of Tyagaraja. For Vasu, the stay at Tiruvayyar was memorable and not without its interesting sidelights, as recorded in his memoirs — *Naa Kanda Kalavidaru* (Artistes I Have Known), a book replete with intimate glimpses and interesting anecdotes about eminent figures in the world of music. He records the rivalry between the two giants of the period, Pattanam Subrahmania Iyer and Maha Vaidyanatha Iyer, who lived as neighbours.

The very first day Vasu arrived at Tiruvayyar, he knocked at a door believing it to be the house of his guru. The door was opened by a majestic

looking person, wearing *vibhooti* and *rudraksha*. At the mere mention of the name "Pattanam" the door was slammed in Vasu's face. The angry man was none other than Maha Vaidyanatha Iyer. Another incident narrated by the Acharya goes thus. It was a hot and sultry night when he arranged his pillow simulating a sleeping figure and stole out to hear Maha Vaidyanatha Iyer who was to sing at the temple. In fact he had been longing to hear the great musician. The ruse was found out and next day Vasu was ordered by Pattanam to leave the place.

On the whole, however, life with his master proved to be happy. There was a mutual bond of affection between the two. Vasu was fully initiated into the art of composition and earned his guru's respect for his scholarship in Sanskrit. He also came into contact with the eminent musicians who visited the place. His teacher was instrumental in broadening his musical outlook and in imparting clarity and depth to his art.

Even before his apprenticeship at Tiruvayyar, Vasudevacharya occasionally composed songs. His first attempt was perhaps setting to tune the *Dwadasastotra* which he recited every morning as on belonging to the cult of Madhvacharya. However, his first composition, in the real sense, was "*Chintayeham Janakikantam*" in Mayamalavagoula, the *raga* traditionally chosen as a beginning. He was recognised as a good composer as early as in the first decade of this century. *The Indian Music Journal*, in an issue of 1911, records: "Mr. Vasudevachar has composed several *kirtans* in Karnatak as well as in Hindustani systems of music and they are remarkable for the great beauty of the *ragas* which appear full of life.

"One point that deserves special mention is his clever adaptation of poetry to music. So early as in the twelfth century, Jayadeva, author of the *Gitagovinda*, attempted to unite more closely the sister arts of music and poetry and set to music verses of his own composition which do not strictly obey the rules of versification as expounded in works on that branch of study... But Mr. Vasudevachar's method is decidedly a step forward and he can set any verse to music ..."

His first book of songs, *Vasudevakirtanamanjari,* was published in 1929; the second volume recently. In addition there is another volume recently. In addition there is another volume of *ragamalika* compositions published a few years ago. In all they present about one hundred and fifty of his compositions and an equal number still remain unpublished.

His compositions have a classical mould but still possess an individual touch. Mostly in Telugu and Sanskrit, the *kritis* display a surprising similarity to those of Tyagaraja in form and sentiment and in their rich melodic pattern. Some of them in addition are embellished with graceful *samgatis* and lively *chittaswaras.* It is no wonder that before the identity of the composer was known, people were under the impression that the songs were either the creations of the saint of Tiruvayyar or of one of his close contemporaries. The Acharya says in his memoirs: "I was singing the *kriti, "Ganasudharasa"*, in Kharaharapriya. Among the many present there were the late Veena Seshanna and Bidaram Krishnappa, eminent maestros of the Mysore Durbar. After listening to the spacious and dignified form of the song and its rich melody, they were in a quandary as to the identity of the composer, because both the names "Tyagaraja" and "Vasudeva" occur in the text. At last, no longer able to contain their curiosity, they asked me about the source. When I timidly informed the fact that I was the composer, they blessed me with tearful eyes and urged me to continue the good work."

Another early composition of his that became popular without the identity of the composer being revealed was *"Palukavademira Rama"* in Devamanohari. A large number of his compositions are in vogue in the South. Some of them such as *Sri Chamundeswari"* in Bilahari, *"Ra Ra Rajivalochana "* in Mohanam, *"Ra Ra Enipilachite"* in Kharaharapriya, *"Paratpara"* in Todi, *"Pranatarthihara"* in Jhinjoti and *"Srimadadi Tyagaraja"* in Kalyani, are popular, particularly in Mysore, while other songs such as *"Mamavatu Sri"* in Hindolam and *"Pranamyaham"* in Goula appear to be universally popular in the world of Karnatak music.

The *kriti, "Brochevarevarura"*, in Khamach, will by itself preserve his name for generations to come. In fact there is also another *kriti, "Indiraramana"*, in the same *raga* and equally remarkable for its melodic

pattern. But somehow the former still remains the more popular. Many musicologists feel that Vasudevacharya imparted a distinctive character to the Khammach *raga*, a *raga* that is generally intended to portray the amorous sentiment. His introduction of two subtly blended *nishadas* may seem to underline this mood but the overall effect produced is one of devotion.

Such instances where a *raga* develops a distinctive character in a particular *kriti* could be mentioned in fair measure. *"Paratpara"* and *"Nerameni napai"* are examples. Both are composed in Todi but each presents the *raga* with a different tint, a different flavour. While the former is rather conventional in mould, the latter appears to resemble what is called Desiya Todi. Like his illustrious predecessors, the Acharya has expressed different moods with the same melody. Generally he confined himself to the classical and tested *ragas*, but occasionally he chose rare and terse ones such as Bhavapriya, Rishabhapriya and some with discordance like Varunapriya and Jhalavarali which are generally shunned.

The *Navaratna Ragamalika* published in 1956 displays another facet of his contributions. The tradition of *ragamalika* (a composition in several) *ragas*, reminiscent of a garland of flowers) is very old. The book contains nine *kritis*, commencing with *Sri Narasimha Stotram* — a composition propitiating Narasimha after the Acharya's recovery from a serious illness — and including three in praise of the trinity of Karnatak music — Tyagaraja, Dikshitar and Syama Sastri. It also contains the celebrated *Matangistotram*, *"Omkara Panjarasuki"*, *Guru Stotram* and *Rajasirvatham*. The oldest compositions perhaps go back to fifty years and of them the *Dadhi Vamana Stotra* is sung as an invocatory piece by the traditional dancers of Mysore.

The *ragamalikas* strictly follow tradition; they are rich in melody and possess lively *chittaswaras*. But there is another noteworthy point about them. Read straight, their texts appear to be just Sanskrit verses in the traditional meters. But sung, they appear different. The magic touch of the Acharya has transformed them into beautiful songs. This aspect is perhaps

seen to perfection in the Ramayana dance - drama in which Vasudevacharya set the ancient epic to music.

Many people have wintnessed the Ramayana Ballet produced by the Kalakshetra, Adyar, under the direction of Rukmini Devi. It is a fine blend of music and dance. It makes the dancing and miming figures live the story against a rich backdrop of music that is in keeping with the sublimity of the theme. Here Vasudevacharya has adapted verses both from Valmiki and the *Anand Ramayana*. Opening with the *dhyanaslokas* in the *Ghanaraga Panchakam*, in accordance with tradition, the melody is unfolded through time-tested *ragas* that are thoughtfully adapted to illustrate and evoke the right mood. For instance, in the court of Dasaratha, the angry Viswamitra is pacified and brought round to an affable mood to the gentle strains of Natakuranji with its undulating movement. Similarly, at the time Dasaratha swoons, the gloomy atmosphere is effectively portrayed through Saveri.

"In the light of the classical traditions of Karnatak music, what do you consider to be an ideal composition?" I asked the Acharya some years ago. "To put it briefly," he replied, "an ideal composition, I consider, should be a product of emotion and a picture of the visions arising out of a rich and variegated musical experience."

"A composition or a *kirtan* to be accurate." he continued, "should come from the depths of the heart. It should be spontaneous and never premeditated. A mere assembly of words and tones could never be a composition. At the most it may serve as the foundation and general framework. It should be filled with rich melody, and the decorative effects carried out with mature aesthetic judgement, and all bound together by an emotional colour arising out of an inner feeling.

"An ideal composition may have a *pallavi* of not more than one or two lines, an *anupallavi* of two lines, and a *charanam* of about four lines. This will help in a good delineation of a *raga* that maintains the individuality of each song. An excessive number of lines tend to produce a repetition of the modal patterns and to interfere with the harmony and beauty of a *kirtana*.

"On the structural side, the composition should strictly adhere to the principle of *prasa, yati* and *antya.* The libretto too should be simple and easy to render. An intricate text impedes the delineation of each line and the individuality and intrinsic value of the composition. *Samgati* should be rendered only where it is suitable but never in excessive measure. It should strictly follow the sentiment of the melody. Lines stretched in a delineation should not break and disrupt the meaning of the words.

"It is no doubt good to introduce rare *ragas* and *talas.* But they should be attempted carefully. The emphasis should be on sentiment rather than on technique in their exploration. They should have a wholesome form and also capable of arousing popular interest. Regarding the introduction of rare and intricate *talas,* I feel it is better to avoid them as far as possible. Their value is more academic, and the intricate process of permutation and combination is more appropriate to the region of mathematics and sometimes severely affects the melodic appeal of the composition."

"How about the introduction of new themes instead of the mainly religious and devotional themes that are in vogue till now?" I asked. "I am all for the older traditions," said the Acharya. "In our land, the place of music is different from that in other countries. It is considered sacred and a means for self-realisation and communion with God. In accordance with our *sattvik* traditions, the songs should be deeply spiritual in content. It is not that great composers such as Tyagaraja. Dikshitar and Syama Sastri were either unaware or incapable of introducing new themes in their compositions. But they preferred to maintain the nobility of the older ideals and the purity of ancient traditions in our musical heritage.

Viewed in this light, which of his own compositions would the Acharya have liked most? It is a difficult question to answer. But an occasion that gave an indication of his attitude may be recalled here. It was a vocal recital at Mysore city. Vasudevacharya generally attended such recitals both as a *rasika* and as one eager to give encouragement to the artistes. The discharge of this function was an elegant ritual in itself. Just before the penultimate item, he would be requested to speak a few words blessing the artiste. First, he would request the playing of the *tambura.* Slowly adjusting his voice to the drone, he would recite a verse —

one among hundreds stored in his memory and suiting the occasion – and elaborate its meaning. He would unfold the various meanings of the passage, interlacing his talk with stories from mythology.

During the occasion mentioned, things did not go according to schedule. The artiste on that day was carried away by the presence of the Acharya and gave a brilliant performance. After a very feelingful rendering of a composition of the Acharya himself, the maestro stood up and said with a voice charged with emotion, "This is a memorable day in my life. I am as happy as a father who beholds his daughter for the first time on her return from her husband's abode and wonders whether the bashful lady before him, in full bloom of youth, could be the same shy girl he gave away in marriage."

As an exponent, the significant feature of his music was its bountiful variety in melody and rhythm. Developed in the crucible of classical tradition, his idiom reflected the strong influence of the modes of a period that have gradually receded from the scene of Karnatak music. It portrayed the *raga* in extenso, in seemingly endless variations, with subtle imagery depending upon his impulses and the picture developed displayed the pristine and positive aspects of the art. Whether it was an improvisation of a passage in a song or *swara* designs, the enunciation was vibrant and the nuances clear. This was more pronounced in his *tanam*, or *madhya kalam*, as he would say, where each element appeared to be invested with an energy and bounce. When the Acharya warmed up, time was of no consequence except to punctuate the movements and passages. His music would flow then with appropriate gestures too. This would reach the climax in the *swaraprastara*, where, like an epicure, he coaxed and squeezed each design and phrase to its various possibilities, all the while his animated figure tracing the curve, spiral or trill with exactly matching movement of body and hands.

Eight years ago, when he arrived at the Kalakshetra, Madras, to assume the place occupied before by his friend "Tiger" Varadachariar, probably a new chapter opened in his life. In that centre of international repute, the Acharya was the focus of attention. He was treated to a degree of veneration he was not accustomed to at Mysore, where everything was

more or less on an informal level. His cottage at Adyar was almost a place of pilgrimage for musicians. Distinguished men in various fields visited him to seek his blessings and to listen to him. Honours came to him after Independence, but he remained unaffected by them.

Sometimes he would smilingly remark, "After all there are three stages in a man's life : *adi* (beginning), *madhya* (middle) and *antya* (end). If prosperity smiles in the first stage – the stage of immaturity – a man is usually spoilt and demoralised to the end of his days; if it comes in the middle stage – the right time to enjoy oneself – it makes him happy of course for the time being but leaves a bitter trail of sadness and misery behind; if it is in the end – the stage when he is preparing to make peace with his Maker – it leaves him unaffecting. In the evening of my life, when I am expecting a call from Him any moment, what can I do with all these honours and adulation?"

Vasudevacharya attained an age very near to the Vedic ideal. An eminent writer observed on the occasion of one of his birthdays: "We do not know how it was in his times, but it is true we venerate Tyagaraja as a great savant and a precursor of the form of Karnatak music cherished at present. We respect the memories of those who were fortunate to meet or form a close association with him. Similiary we may pride ourselves in the thought that one day we may be respected by our children, grandchildren and their descendants as the fortunate ones who lived in the times of a great *vaggeyakara.*" ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1962

53. Palladam Sanjiva Rao

The flute, that little perforated tube, is possibly the oldest musical instrument, perhaps as old as human history itself. It has a most evocative tone and, being closely associated with rural folk, its effects are best appreciated when listening to a pastoral ditty, particularly in idyllic environs; or to the spontaneous expression of their various moods, both happy and melancholy, aired within the limited range of those folk melodies. Even within that range and while playing those unsophisticated airs, its tone is soothing and, often, as exciting as it is tranquillising.

It is, therefore, but natural that the flute should be universally popular and that there should be various stories extolling its enthralling effects. The best known of these are those associated with Lord Krishna, who is said to have produced such divine music through the flute as to enchant both man and beast.

The flute, moreover, is also capable of producing vast tonal structures, as demanded by classical music. That is, when it is handled by a player gifted with an ingenuity to understand and exploit its possibilities and manipulate the instrument in such a way as to produce the tonal shades and textures satisfying those expansive ideas and invoke a direct musical appeal.

Such exponents are rare indeed. History records that one such genius was specially honoured in the Moghul court, but they seem to flourish more in the South, though they are still few in number compared to the others proficient in instrumental music in whose case the instrument seems to lend itself felicitously to the pulsating theme of Karnatak music.

In this respect, the late Sarabha Sastri has certainly been the most outstanding figure in the South in recent times. Sarabha Sastri lived in the latter half of the 19th century and, though born blind and cut away from this world in the flower of youth — he was only 32 when he died — by his intuitive gifts he developed the flute to a concert status and retrieved it from a more or less ancillary position. The enchanting qualities of his music linger in the memory of some old connoisseurs to this day.

Enduring beauty

Palladam Sanjiva Rao, who passed away recently, brought to his flute-playing the rich and noble art traditions of Sarabha Sastri. For four or five decades, his name was synonymous with all that is beautiful and enduring in the flautist's art, and, blazing a glorious trail, he won a host of charmed admirers.

At the time of his death, Sanjiva Rao was 77 , by some estimates, and 80, by others, and he enjoyed an eventful career that reached its crest with the winning of a Presidential Award.

Sanjiva Rao was born at Palladam, in Coimbatore district. Though he did not hail from a family of musicians, nevertheless music was a living force in his home. His father, Venkobachar, was a pious Sanskrit scholar of the older order, and, as a member of the Madhava cult, his home was always ringing with the music of devotional verses and hymns. This created a congenial atmosphere for, and also gave an impetus to, the cultivation of the musical art among his children. The eldest of these, Prananathachar, took to the art seriously, serving an apprenticeship under the famous Shatakala Narasayya, and he later switched over to the violin. His younger brother, Sanjiva Rao, naturally followed suit and was trained by Prananathachar in the salient features of music. At that time, it could not, of course, be known that he had the makings of a great flautist.

Though he was already an expert in violin-playing, it was a rare circumstance which drew Sanjiva Rao to the flute–next to its proficiency, and, ultimately, to pre-eminence among its exponents. The great Sarabha Sastri had come over to a nearby place for a concert and young Sanjiva Rao was introduced to the *vidwan* by brother Prananathachar, with a request to accept him as a disciple. The upshot of this was that Sanjiva Rao put away his violin and followed Sarabha Sastri, under whom he studied the flautist's art for seven fruitful years — in accordance with the ancient *gurukula* system – and came out into the world carrying the blessings and the famous flute of his Guru. He then proceeded to make history in the world of music by magnificently communicating to

audiences the vast musical concepts and eloquent artistry of his master, and splendidly exhibiting the potentiality and power of the little instrument to explore the vast vistas of classical music.

Sarabha Sastri came in the direct *sishyaparampara* of Tyagaraja. He was the disciple of Manambuchavadi Venkatasubbayya, a protege of Tyagaraja, who already had such luminaries as Pattanam Subrahmania Iyer and Maha Vaidyanatha Iyer amongst his students. As a result, Sastri's art was strongly imbued with classical strains and his innate gifts gave a wider definition to the flautist's art.

Sanjiva Rao's exposition, as related by old-timers, graphically reflected the individual idiom of his teacher, as also the spellbinding beauty of the instrumental tone, which could be enjoyed by the initiated and the uninitiated alike.

Before his death, Sanjiva Rao was out of the picture for at least two decades. Yet the listeners who were charmed and the artistes who were inspired by his music are still legion. Besides the enthralling tonal beauty in his exposition, they still cherish the order and system in the man and his music.

Sanjiva Rao was a perfectionist and also a thoughtful musician. For instance, the hurry and flurry noted in most members of the flautist community to pack off immediately after a recital to another programme at a different venue was absent in him. He so planned his recitals that the venues were covered in a cycle, with suitable intervals in between. He always liked to relax and rest after a recital before taking up the next, instead of closing in a hurry and in high tension. As a result, a cordiality and repose were created in his programmes, betokening the equanimity of temperment of the true musician, which was also well reflected in his spontaneous and free flowing *alapana*.

His music strongly savoured of tradition, and I may recall in this context the article written, in the "Weekly" of November 5, 1961, by Ariyakudi Ramanuja Iyengar, on the concert tradition. Invariably, Sanjiva Rao's concert commenced with the classic *varnam*, "*Viriboni*", of Pachimiriam Adiyappayya, in Bhairavi, and was followed up with some

minor compositions to warm up. Then came the elaboration of the *raga*. Even here the development was systematic, integrating strand by strand and passage by passage to a slowly-unfolding vast prospect of the *raga*. There was not much of an exotic touch and his modal picture displayed a strong, unsophisticated character, wherein each nuance and each phrase had a strength and purpose, and strongly exuded the flavour of the raga. Sometimes, when he was in the mood, the impromptu improvisation was propelled by unabating impulses and this carried him even to excessive measures of elaboration.

Enchanted by its soothing tone and orderly exposition, listeners are apt to be oblivious of the demands made on the artiste by the flute. But it is a fact well known to any flautist that the variation of pitch in the instrument is done by those subtle movements of fingers covering the holes, and this is especially difficult when expounding such *ragas* as Todi. Who has not heard the classic story of the flautists who, when requested by his patron to play Todi, is said to have excused himself by saying that he had not brought the "Todi" flute! To obviate this difficulty, flautists generally carry a couple of flutes with holes so placed as to suit an easy elaboration of some of the harder *ragas*. But Sanjiva Rao never changed his flute in switching over to any *raga*, and his *ragamalike* pieces effortlessly presented *ragas* that usually make severe demands on the player.

Hindustani touch

Despite its engaging quality, one conspicuous fault in Sanjiva Rao's music lay in the tempo or *laya* — it was very pronounced while elaborating a composition either in *neraval* or *swara*. The tempo would imperceptibly accelerate, in all probability to twice — or even more — the speed at which he commenced the piece. This often seemed to lend a typically Hindustani touch to the proceedings. But the difference was that, while in Hindustani music the acceleration of tempo is deliberate, here it was unconscious. We must also remember in this connection that, unlike the Hindustani musician who relies on the percussion to look after the time-cycles, the main participant in a Karnatak music concert has to keep the time-measure himself. It can well be imagined how very hard this is on a flautist, considering that all his faculties and both his hands are engaged in

manipulating the instrument, leaving no room to measure the *tala*-cycle. Naturally, he has to depend upon various devices – mainly unsatisfactory — and, besides, it takes a very strong mettle to withstand the urge to be swept away in the fast flow and speed with which the instrument relentlessly provokes a player.

However, Sanjiva Rao's understanding audience always ignored this aspect of his music in what was otherwise a delightful modal picture. His repertoire for a programme was not very wide. But whatever he presented was luminous with the rich essence of *raga*, a classical touch and meanigful suggestion. Some of the pieces he presented, pieces cherished by his numerous admirers, are : ''*Evarani*''. in Devamritavarshini; ''*Pattividuvaradu*'', in Manjari; ''*Sitapate*'', in Khamach; ''*Niducharanumale*'', in Simhendramadhyama; ''*Vidamuseyave*'', in Kharaharapriya; as also several *ragamalikas* and lighter pieces. Some of them are also familiar to us through disc-records. But one piece we will always remember is a *javali, ''Matadabaradeno''*, in Khamach. While playing it, Sanjiva Rao seemed to be in a virtual ecstasy, enjoying the lyrical beauty and the amorous import of the composition, and supremely happy to share it with his audience. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

The Illustrated Weekly of India, 1962.

54. Chintalapalli Venkata Rao

As the illustrious ruler of a model State, the late Krishnaraja Wodeyar IV of Mysore was a great patron of the arts. His tastes were judicious and catholic. Though fond of Karnatak music, he had equal appreciation for Hindustani music. He was not averse to Western music either.

And it was before this connoisseur of music that Chintalapalli Venkata Rao made an enduring impact one evening. In fact, Venkata Rao's concert that day was a revelation to many of the *rasikas* and *vidwans* assembled at the court. Especially his exposition of Todi and the celebrated *kriti* of Tyagaraja, *"Enduku dayaradura,"* perfectly set off the challenging mood of the composition. The exposition of the raga was virile and full-blooded and had no subtle frills. While improvising the passage of *"jagela"* in the *kriti,* Venkata Rao's well-modulated voice left a profound impact. The same dynamism was also apparent in another *kriti* of Tyagaraja, *"Evarura"*, in Mohanam, reflecting a similar mood of challenge and despondence.

Not content with the first recital, the Maharaja had another scheduled for the following evening, and enjoyed the music of Venkata Rao for an equal duration, conferring on him the title of "Sangitaratna". In fact, following these recitals, the Maharaja, it is said, sought to know where this "jewel" had been hiding all these years. His officers and *vidwans* could provide no immediate answer. And the "jewel" itself has another story to tell.

New pastures

In his early days, when Venkata Rao was carving for himself a niche in the musical world, he longed to try his luck at the Mysore Durbar, like so many up-and -coming musicians of the day. Accordingly, he made the long journey to Mysore and awaited his opportunity. But he was no match for the perfumed politics of the Princely Court and had indefinitely to cool his heels. That was enough for the spirited young man. After waiting for a reasonable period, he returned home, in a huff, and swore that he would never visit Mysore again! He then set his sight on new

pastures–in the Rayalaseema, coastal Andhra, Hyderabad and even up north, being pre-eminently successful as a concert artiste. He decided to return to Mysore only after a special messenger, sent at the instance of Muthiah Bhagavathar, told him that he had been invited to perform before the Maharaja.

Some of the incidents and personalities connected with his career, as recalled by Chintalapalli, are so remote that they have almost passed into history. Yet Venkata Rao, even in the evening of his life (he is rising 92), seems to have retained his old fire. In fact his very looks– the ebony–complexioned tall figure with a slight stoop and the lush white moustache for contrast and the deep voice– seem to proclaim more of an old warrior than a musician.

Chintalapalli Venkata Rao hails from a family of musicians whose roots go deep to the heyday of Vijayanagar: there are records at least to prove that these were strong during the times of the Bahamani Sultans. Thus music is in his blood. Born and brought up in such a congenial musical atmosphere, it is no wonder that Venkata Rao distinguished himself, like some of his illustrious ancestors. His formative years were spent at home under the direction of Pakka Hanumanthachar of Penukonda. He also served a period of apprenticeship with Hangal Chidambarayya.

Chintalapalli, in more than one way, belongs to the *sishyaparampara of* Tyagaraja. Chidambarayya was a disciple of Mysore Sadasiva Rao, the famous composer who in turn studied under Walajapet Venkataramana Bhagavathar, the direct disciple of Tyagaraja. Apart from this, Venkata Rao also served under Neyakkarpatti Sesha Iyer, better known as "Pallavi" Sesha Iyer, who was the son of Neyakkarpatti Subba Iyer, a disciple of Tyagaraja.

"I was in my later teens" said Venkata Rao, recalling how he came into Sesha Iyer's orbit. "Some of us, his pupils, lived in a room in Chayamma Temple, at Hindupur. Early one day, we were practising a *pallavi* – '*Dorakuna dora nedu nee samukhamu*' –in Todi. Each of us was improvising it as best as we could. But, at one stage, there arose a dispute about the aptness of some *prayoga*. And in the verbal exchanges that followed, even

though my stand was correct, I was all but overwhelmed by the aggressive attitude of the others.

"The matter seemed on the point of erupting into violence, when suddenly the door flew open and an elderly gentleman entered the room. His stare itself was such that it froze us into silence. And, when he asked us to sing the *pallavi*, one by one, we obeyed without demur. After listening to each one of us, he looked at me and bade me follow him out. There he said: 'Son, I overheard your exchanges and could see that your stand was right. But I did not want to take sides. Now, I have reassured myself and advise you strictly to follow the *sampradaya* in the face of all odds. If you want my help at any time, you may come to me."

And Venkata Rao, for his part, did not hesitate to seek Sesha Iyer's guidance, spending a most rewarding time with him.

"There is no point in discussing the subject," said Venkata Rao, emphatically, when I questioned him about the tone and texture of the music prevailing in his heyday. "Especially when it is beyond the comprehension of the present generation, whose ears are attuned to a more mellow form of music. My *sruti*, for instance, was white four (*F*); also, the music concerts of those days were not packed with so many *kritis.* Just a couple of *kritis* were rendered, more in the nature of warming up the musician and the atmosphere. The accent was more on the raga–its detailed exposition set off by *manodharma*. The *tanam* and the *pallavi* would be equally expansive, with the attention of the musician concentrated on the *pallavi,* where he brought into full play his skill, his mastery of technique, his sensitivity to the *bhava* and *rasa* of the music. He virtually revelled in these, and the audience, too, was highly responsive to such artistic aspects of music. I could happily indulge in *pallavis* with sixteen *kalas* to a bar.

Lost vitality

"Such music, I am afraid, will be incongruous in the current context. I do not blame anyone for this, because people at any time cultivate and develop an art according to *their* capacity. I need not be misunderstood if I go so far as to say that the young man of today is not as strong and as virile as the young man of my times. Consequently, he has to develop the

art more in tune with his temperament and energy. Naturally, therefore, his music is more mellow–in fact, I should not look for that vitality in his art which prevailed in my day. For, even if he wants to infuse it, where is the lung power and energy to control the breath?

"These diluting influences apart, I must say that I miss another important aspect of the art: *bhava.* It was in those days given as much attention as technique. And my *gurus* were noted for the clear enunciation of the word and for making it meaningful, imbuing it with the *rasabhava* of the raga. 'Our music should evoke the sentiments and feelings inherent in the *kriti* even in the lay listener, otherwise that music is purposeless,' they used to say."

Though Chintalapalli speaks about present-day music, particularly the low *sruti* and the more mechanical way of singing, with obvious disapproval, he does not complain. "I find the musician today to be more clever and better informed than was the case in our days. But this has not helped the *growth* of any real art," he points out. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1966

55. Ariyakudi Ramanuja Iyengar

At the time of his last birthday – his seventy second – one of his ecstatic admirers, it is said, gushed that every birthday Ariyakudi had celebrated during the last decade struck him as only the sixtieth. The story may be apocryphal, but it stresses a real point. Apart from the rituals and the attendant bustle of admirers at such functions, the fact that Ariyakudi Ramanuja Iyengar does not appear to have grown any older, musically at least, since his sixtieth birthday is highly significant. The distinctive qualities of his art are all there, without any apparent sign of weakening, and they seem to proclaim the durable quality of his music.

In fact, though he is now a septuagenarian, requests for his recitals are still pouring in, even from far-off places. Once I found him with a big bundle of these before him – his post for two or three days – selecting one here and one there to promise them suitable dates. After all, a successful musician cannot always satisfy his fans in full. He has to be choosy, and this is all the more necessary in the case of Ariyakudi Ramanuja Iyengar, who has to consider his age, whatever the durability of his art. But he takes the matter complacently, of course with an undercurrent of shrewdness, and has the acumen somehow or other to make every class of his admirers happy.

Immediate intimacy

Such, in brief, might be the keynote of Ariyakudi Ramanuja Iyengar's success. It is true that his voice has not a deep reverberating timbre, nor the sentimental unctuousness of a crooner. None the less, it is cultivated to a singular degree of warmth and pliancy, for the projection of his ideas with clear definition. It evokes an immediate intimacy with his listeners. His music too is not an art of extremes. It does not generally come out in those vast, expansive measures or fanciful flights of imagination that commend themselves especially to the purist and the discriminating connoisseur. Nor is it the kind of pyrotechnical display that thrills the gallery. Not that he is incapable of either. For instance, I recall an occasion when a few of us remonstrated that as members of the older guard we should like to hear something from him that had the authentic aroma of an old vintage and the spaciousness of its dimensions. He fixed us with a straight question : "Can you assure me of at least a dozen well-informed

members in the audience, who will follow what I present and really enjoy the intricacies of my interpretation?" Of course, we were uncertain. Anyway the near-ninety-minute exposition of Todi that came pointedly towards the close, with its crowning *pallavi*, at a very slow peace and with seemingly infinite variations, was enthralling.

Yet Ariyakudi prefers the path of least resistance. His music is a *via media*, in which people of diverse tastes and aptitudes can all find something to make them happy, and the total effect, too, is very neat and crisp, presenting a condensed picture of Karnatak music in its chastest form. This quality of making every section of his audience happy has been the secret of Ariyakudi's popularity for the past four or five decades. The fact may appear strange, for Ariyakudi, brought up in the cloisters of the ancient traditions, is a conservative to the core, especially in what concerns the relations of the artiste with society.

Sitting on a swing – his favourite way of passing time, when away from his tours and resting at his residence in Madras or Kumbakonam – Ariyakudi very much recalls the picture of an aristrocrat straight from a Tanjore painting. The turban and gown may be absent, but the features belong to the vast lower reaches of the Kaveri, a territory fertile in produce and rich in music. The flowing silvery hair, the broad forehead adorned with its red namam the pouchy eyes brimming with mirth, the well-chiselled nose and sensual mouth suggest a man who has lived mainly on the cream of life and enjoyed every bit of it.

Exuding self-satisfaction and assurance, his figure is a delight to the photographer or sculptor. Slowly moving on the swing and waving his right hand – adorned with a gold bracelet holding a talisman given to him with the blessings of Pontiff of the Kamakotipitham – to emphasise his point, the maestro amiably chats with anyone, be it the firm admirer, the aspiring musician or the hard-boiled connoisseur. He has a strong memory and an abundance of humour, not to mention a knack for punning with which he regales the visitors, who leave delighted no less with his conversation than with his concerts. He may cover various topics but occasionally he enters reminiscent moods, when interesting anecdotes are told about times when music flourished in full proliferation and musicians were artists in the real sense.

Ariyakudi Ramanuja Iyengar is the oldest exponent of Karnatak music still active and the most revered living figure among South Indian musicians. He was born in a family not of musicians but of astrologers.

For nearly eight generations the "Ariyakudi Joysars" had been a well-known family in Chettinad. But still, they were not unconcerned with music, which formed indeed part of their lives. Nurtured in a congenial atmosphere, young Ariyakudi's talents were early recognised and remarking them and also assured of his future from a reading of the horoscope, his father, Tiruvenkatacharyar, decided upon music as the boy's future career. He received his initiation in the art from Malayappa Aiyar and later came under the wing of late Namakkal Narasimha Iyengar, one of the great exponents in the early decades of this century.

Mantle of Tyagaraja

After his talents had been established on a strong foundation, Ariyakudi went to study under the late Ramanathapuram Srinivasa Iyengar, one of the great exponents and composers of his period, who was as large of heart as he was of girth. Ramanathapuram was a disciple of Pattanam Subrahmanya Iyer, who in turn studied under Manambuchavadi Venkatasubbayya, a direct disciple of Tyagaraja. Thus, after the death of Vasudevacharya last year, the mantle of the noble traditions of Tyagaraja fell on the shoulders of Ramanuja Iyengar.

"In some respects, I should say I was fortunate," said Ramanuja Iyengar to me retrospectively. "I was spared the usual trials and tribulations of many aspirants in music. Both my Gurus were good and close friends of my father and had a deep affection for me, though this did not interfere with the strict discipline and codes of teaching of art. But it took away much of the sharp edge of a traditional *gurukulavasam*."

Ariyakudi's debut came unexpectedly. It was at an aristocratic wedding at Chettinad. Many eminent figures of Karnatak music of the day were gathered there and Ramanathapuram Srinivasa Iyengar was there at the invitation of the host. After his concert, the host requested Ramanathapuram that the young man accompanying him be given an opportunity to sing. Ramanathapuram acceding to the request of his patron, commanded young Ramanuja Iyengar to come forward. "I was taken aback," says Ariyakudi, recalling the event, "because I was in no way prepared for this. I felt confused and also slightly frightened. But the words of assurance of my Guru encouraged me and I took my seat, though hesitantly, for the sight of the accompanists – Semmangudi Narayanaswamy Iyer on the violin and the great Alahanambi Pillay playing the mridangam – was in no way encouraging to a novice like me.

"It was noon and I took up the celebrated song of Tyagaraja in Madhyamavati *'Alakalla ladagani'*, describing the curly-haired beautiful visage of Rama. The perfect harmony between the raga and sentiment of the song inspired me and I sang with a sort of ecstasy, repeatedly recalling the story and the representations of this ideal of the great composer. Next I took up the well-known composition of my teacher, *'Sri Venkatesam'*, in Todi which brings out the singular grandeur of the raga in its structure and stately movement, concluding with a few other pieces. I was surprised to find the assembly expressing its deep appreciation and complementing my Guru. Probably that was the only time I felt frightened. Like any human being I may have my faults. But stage freight is not one of them."

Professional debut

This debut naturally gave the green signal and young Ramanuja Iyengar became a singer in much demand. His first professional performance came off some fifty years back, in Madras, under the auspices of the Saraswathi Gana Sabha. It was the late Tiruchi Govindaswamy Pillay who took the initiative in seeking permission of Ramanathapuram Srinivasa Iyengar to launch the promising young musician on the road to fame. Since those early performances, Ariyakudi has never looked back, but has opened a smooth road and blazed a glorious trail through the land, wherever even small groups of votaries of Karnatak music are settled.

The 'Ariyakudi style' has had a considerable impact on contemporary trends in Karnatak music. Opinions are divided. Some feel that it helps to present the positive side of Karnatak music in a palatable and pleasant form, while others hold that it has driven the music of the South into an enclosure, depriving it of its free and expressive character. All the same, whatever the views, there seems to be unanimity on one point. No one misses any of Ariyakudi's recitals.

How did he come to develop his idiom? "The ideas occurred to me while still studying at the feet of my guru, the late Ramanathapuram Srinivasa Iyengar," says Ramanuja Iyengar. "I accompanied him in most of his concerts, where some of the crisp melodic figures sung were engaging. At the same time I noticed that though such features had a telling effect generally, some of the creative flights sent only the more learned and discerning sections into raptures, while the others sat in respectful silence. This naturally germinated an idea that it was desirable

to present music in a form that should gratify every section of the audience and also have an over-all appeal. It is true, music propelled only by mood and following the creative impulse in full measure has its moving effect, sometimes universally. But, by and large it satisfies only those sections of an audience who are prepared and conditioned to receive it.

"For pleasant effect, I feel that a programme should be well balanced in its components. Each melodic phrase, whether in free-moving *alapana* or in a composition, should carry the salient features and more than all, the *rakti*, and the sentiment of the raga, where the technique should not override the aesthetic. The phrases should be well balanced and the whole scheme should have a poise and beauty for which a sound knowledge of the *graha, amsa* and such keynotes and the exact place and proportion in the application of the various types of graces is indispensable. The whole scheme should be like a painting, in which each stroke and spot, however colourful individually, will contribute to a pleasant picture as a composite whole."

Ariyakudi's sense of design is remarkable. It falls within the framework of the time-honoured tradition, as he explained in a recent article in these pages ("Aspects of Indian Music", a symposium in The Illustrated Weekly of India of November 5, 1961). Be it *alapana,* embellishment of a composition, improvisation of passages, or the *swaraprastara* , we find a judicious proportion, never too little or too much, stimulating but never tiring. The whole scheme has polish and appear neatly balanced. Even when he is in the mood and elaborates these items impromptu, the effect will be compact and crisp. His singing pace, also, is neither too fast nor too slow, but uniformly lively. No fewer than twelve to fifteen compositions of various types and by different composers go to make up his programmes. Sometimes there may be even more, in the case of special requests.

Delectable balance

I remember one occasion when some of us pressed him to sing two or three old compositions no longer in circulation. Other admirers gathered there also pitched in with requests, bringing the total up to seven. Ariyakudi somehow integrated all of them into his programme, along with the usual dozen-odd songs. Still, the overall effect was not lopsided. It was delectable in its poise and pleasant balance.

On the other hand, we cannot say which of the ragas and compositions are his favourites, because he seems to do equal justice to all. Yet Ariyakudi obviously enjoys singing classical and time-tested items. Some of the old ragas, such as Kambhoji, Mukhari, Bhairavi, Ketaragaula, take on a singular lustre under his treatment. Similarly, compositions such as the *Pancharatnams,* "Evarimata," (Kambhoji) "Dasarathe" (Todi) of Tyagaraja, Dikshitar's compositions such as the "Sri Subrahmanyaya namaste" in Kambhoji the series of compositions of his Guru, "Paramapavana" (Poorvi Kalyani), "Sri Raghukula" (Huseni), "Sri Venkatesam" (Todi) and so on, and above all the "Vaishnavajanto", in Shindhu Bhairavi, whose popularity is still strong, appear certainly with an individual touch and have been proved favourites in concert halls for long.

Now, in the evening of his days, the maestro has left behind the best and most eventful chapters of his life. He has been honoured by princes and connoisseurs alike and was one of the first to receive a Presidential award in independent India.

Later, he was also invested with a Padma Bhushan. As a consequence of age the pace of his activities has, no doubt, slowed down, allowing him to take a leisurely look around to recapitulate the features of his illustrious career.

In reminiscent mood, he will remark, "Times have changed, no doubt, but where music is concerned, I am not sure whether it is for the better or the worse. It is true I see a vast increase, both in audiences and in aspirants, but whether it is only in the quantity or also in the quality I am not quite certain. I really miss among the members of audience that well-informed and knowledgeable group whose presence itself would keep a musician alert and prevent him from straying outside his classical confines. I remember an occasion on which one of our late eminent violinist was pulled by such a member of the audience when he slipped in playing a raga and persisted, perhaps as an exotic touch. He had meekly to acknowledge his mistake. An audience of this kind really has a deterring as well as sobering effect on the musician and preserves the pristine quality of music, preventing it from drifting into cheaper channels.

Early enthusiasm

"Gone, too, are the days when a student of music was single-minded about his pursuit and persevering in achieving it. I recall the times when,

in youthful exuberance, I used to give two recitals a day of four hours each – one in the evening and another, again at night – without any feeling of fatigue. Sound training and assiduous practice, not to mention the vast equipment of technique and aesthetics which I had received by the blessings of my Gurus, made this possible. But the earnest desire to learn more and more and the enthusiasm to probe even deeper and deeper into the art I fail to see in present day aspirants. That was how I built up my repertoire in my younger days. When I heard any good and rare composition, I could never sleep till I collected it and consigned it to memory. Such determination and enthusiasm I miss in today's musicians-in-the-making.

"People say that the great scientific advances and easy communications of the times – among which the radio is significant – have popularised classical music. It may be true, in one sense. But I am concerned to find that it has also limited the perspectives and aspirations of students of music. Without sincerity of purpose, a driving ambition to penetrate deeper and deeper into the art and cultivate its beautiful and best elements and above all a spirit of dedication, it is not possible to be successful at the altar of Saraswati. But I am an optimist. The traditions of Karnatak music laid down by our great composers – particularly the trinity, Tyagraja, Dikshitar and Syama Sastry, and their successors – will rise above all such setbacks, which can only be momentary. This musical tradition, taken up by constructive and better informed generation, will certainly prosper and rise to the level of its natural glory." ★ ★ ★ ★ ★

The Illustrated Weekly of India, 1962

56. S. Rama Rao
The pandit of pallavi

"Listen always to good music if you want to become a good musician, because it enriches your ideas. This is not possible by studying only under one master, however great he may be," the late Asthana Vidwan S. Rama Rao used to tell his disciples.

This was heresy in a field steeped in the tradition of the gurukula where it was taboo for a disciple to listen to any music other than that of his guru. Instances abound where even sincere and hardworking disciples were expelled when caught listening to another musician out of mere curiosity.

This unusual advice from Rao testifies to his catholicity of approach. Though a traditionalist himself, Rao viewed music in its broader perspective. Besides being a Carnatic vocalist, he had also studied Hindustani and western classical music. He played the violin, jaltarang and ghatam. But he was viewed as a class by himself because of his creativity and his mastery over tala and laya which earned him the appellation – Laya Brahma.

His audience was generally kept in suspense during his recital because it could not anticipate its course. The programme was not merely packed with a number of kritis. Instead, each was subject to detailed treatment like improvisation of passages, sangathis, etc. depending on his mood. Thus, each kriti unfolded numerous known and unknown facets of the raga, composition and rhythm, occupying a considerable length of time. This was more so in pallavi.

His music, essentially, belonged to an age when time was of not much consequence and the audience sat back and enjoyed it. He made each minute worthwhile by originality of ideas in the exposition of ragas and intricacies of rhythm.

Music seems to have been instinctive to Rao. Coming from an orthodox Madhwa family, the sweet-voiced Ramu used to sing with zest and abandon, the Haridasa devotionals which were a part of daily life. In fact the late Masti Venkatesha Iyengar, who studied in the same Mission School as Rao, used to recall the beautiful music of his friend Chikka Ramu with admiration.

Ramu soon came to the notice of Giribhattara Thammayya, the Mysore Palace vidwan. He presented the boy before Maharaja Nalvadi Krishnaraja Wodeyar. Impressed by the boy's precocity, the ruler directed that he join the palace drama troupe. Ramu became the natural choice for young characters not because of his acting but because of his music. He was also apprenticed to the palace music vidwan, Karigiri Rao, till Veena Subbanna, who was charmed by his music, took him under his wing and did much to mould him into an excellent musician.

It was sometime during this period that Raja Ravi Varma was decorating the new durbar hall with his paintings. He expressed a desire with the Maharaja to be provided with music as a stimulant whilst he painted. "Whom do you want?" asked the ruler. In answer Ravi Varma drew a sketch and showed it to the king. "Oh, it is our Chikka Ramu," said the monarch, recognising the figure. Thus Chikka Ramu was drafted to sing while Ravi Varma painted.

Young Ramu had created ripples even in his teens by his expertise in pallavi singing. His talent was acknowledged not only in Mysore but in many cultural centres outside the State. One such event was in Bombay during the All-India Music Conference held in the early part of this century. Eminent men of music like Bhaskar Bua Bhakle, Khan Abdul Karim Khan and Vishnu Digambar Paluskar who were present were highly impressed by Ramu. As a consequence, the boy was given a shawl and a medal by Abdul Karim Khan and designated as Pandit.

Rao's command over pallavi was in a way instinctive. He also had guidance from Tiruvayyar Subramanya Iyer who was known for his mastery over this branch of music. One such pallavi event, which almost acquired the tone of a contest, took place at a concert in Mysore. A khanjari vidwan from South India was a member of the supporting instrumental team. He was a loudmouth who was rumoured to have made some unflattering comments about Mysore's musicians. Consequently, the concert started amid an air of curiosity. The vidwan sat on the stage and went through the routine, brimming with confidence and even contempt.

And then came the stage of pallavi.

During its course of improvisation, the vidwan started to look uncomfortable. By taniavartanam, he knew he was definitely on treacherous ground. Rao's take-off point was part of a fraction and at an odd place and it was customary that the instrumentalists conclude

precisely on that point. The vidwan, unable to cope, was visibly excited and enraged when he failed to land at that precise point, even after repeated efforts. With an angry growl, he threw away the khanjari and walked out of the pandal.

By this time tension had mounted because the audience comprised fans of both musicians. But before matters boiled over, a gentleman – the typical old Mysore type – got up and addressed the audience: "We are all thrilled by the music of Chikka Ramu. His only fault is that he has no sense of time. He feeds us with such irresistible music, oblivious of the fact that we have homes and families to which we must return. To remind him of this fact I am presenting him with this." So saying, he handed over a pocket watch with a fop chain fashionable in those days to Rao.

Relieved of the tension, the concert continued to give time for Rao to sing his favourite devotionals. Here he always turned emotional which even affected his audience. His rendition of *Mancha baaradu* of Purandaradasa was deeply moving. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1992

57. Shermadevi Subramanya Sastry

"One who is proficient in playing on the veena, is an expert in the science of *srutis* and *jathis* (modes), and has a profound knowledge of *tala*, will attain *moksha* (Liberation) easily," according to the sage Yajnyavalkya. Here, it is significant that the knowledge of the veena is mentioned first. Among Indian musical instruments, the veena holds a high place. It has been regarded sacred from ancient times, and is perhaps as old as Hinduism itself. It was indispensable in many religious rituals, as is evident from the Vedas.

The *vainika* (player of the veena) was even considered to be a custodian of the spiritual values of art and as one cultivating the good graces of Saraswati. It must be said to their credit, that the *vainikas* of old lived up to this reputation by their strict adherence to the ancient codes and conventions of art. Later, there was a pronounced secular drift in the North due to Muslim influence, but the *vainika* in the south till recently lived up to the ancient traditions. He was intensely religious, considered his instrument as a mouthpiece of Saraswati and as an integral part of his devotional and spiritual life.

Shermadevi Subramanya Sastry belongs to this fast disappearing class of *vainikas,* who culitvated the art not merely as a vehicle of aesthetic expression, but as something indispensable to their spiritual life. His very demeanour and looks seem to epitomise the ideal *vainika:* orthodoxy in habits; firm belief in being a custodian of hoary traditions and an uncompromising adherence to the most ancient values.

His predilection for the strictly orthodox in art reveals itself while he plays on the veena. His individuality in technique indicates the rigorous *sadhana* (practice) he must have put in to achieve this in his formative years. By its very austerity, bereft of any seductive undertones or sensuous touches and ornamentations, his music seems different from the prevailing style. It suggests that the exponent is not inclined to pander to popular taste.

When I asked him whether he felt that classical music was making any progress today, he said: "Tradition is not static. It is flexible. We may even have to allow some margin for the changed times and tastes. Still the core of the classical heritage must be preserved. I am confident about this because, in spite of the onslaughts of hybrid music, classical art holds its head high, because its values are enduring. The responsibility of maintaining the purity and integrity of the classical art rests with the exponents. Shaking off the apathy of the recent past, they must pay as much attention and importance to *lakshana* (theory) as they are giving to the *Lakshya* (practice)."

A confirmed traditionalist

Shermadevi practises what he preaches. Consequently, some aspects of his music, which strictly follow the codes, may sound too archaic, particularly to the lay listeners. His rendition of Tyagaraja's celebrated piece *Nagumomu* in Abheri may be recalled in this context. His accent on the *sudha daivata* (A flat) gives a peculiar flavour to Abheri, different from the current version which is close to the Bhimpalasi of Hindustani music. The authentic version according to the *Chaturdandi Prakasika*, says Shermadevi, is in *sudha daivata*. It is only in recent times that the note was considerably sharpened. In this, according to him, the influence of the Nadaswaram cannot be ruled out, because the *daivata* sounded sharper in Nadaswaram, transforming the character of the *raga*.

"I can mention many such deviations from the ancient *sampradaya* and *lakshana*," continued Shermadevi. "The composition of Dikshitar's *Maaye* in Tarangini is another one which has radically changed from its original tune." In all such cases, Shermadevi invokes Venkatamakhi's famous treatise *Chaturdandi Prakasika* which is considered to be the Bible of Karnatak music.

This is natural because Sastry is not merely steeped in tradition but also belongs to the Dikshitar school, which strictly followed the *Chaturdandi Prakasika*. He had the privilege of being trained by a nephew of the great Muthuswamy Dikhshitar himself–Subbarama Dikshitar a famous *gayaka* (vocalist), *vainika* and *vaggeyakara* (composer) in the most orthodox tradition. He is remembered as the great man who brought out

the vital aspects of *Chaturdandi Prakasika* (which was deemed as a heirloom in the family) to limelight through his monumental work Sangita *Sampradayapradarsini*, and also helped the late Mr. V.N. Bhatkande to publish portions of it. The influence of such an eminent master may have moulded Shermadevi's thoughts and ideas to a great extent.

Born about 72 years ago in Mudukalathur, Ramanathapuram District, Subramanya Sastry hails from an orthodox family which cultivated *sangita* as an integral part of its spiritual life. Yagnam Iyer, his grandfather, who lived in Srivaikuntam in Tirunelveli District, was a reputed vocalist. Sastry's father Lakshmana Iyer, though a Sub-Registrar by avocation, was also a good musician and had a sound knowledge of several languages.

"The lack of such a good knowledge of languages" said Shermadevi, "may be one of the causes of the fall in the standards of music today. Most of the musicians do not have a good knowledge of even their mother tongue, let alone other languages. As a result, they are able to grasp only the outer form and not the spirit and essence of the art. Apart from a strict *gurukulavasam* as ordained in ancient codes, good knowledge of the musician's mother tongue and of Samskrit, Telugu, Tamil and other South Indian languages in which a large part of our compositions have been created, are essential for understanding their meaning and sentiments." Shermadevi has a good knowledge of Samskrit, Tamil, Telugu and Kannada.

Reluctant to pursue "English schooling" Shermadevi was attracted towards music early' in his life. When he was barely seven, he came under the influence of Muthiah Bhagavatar of Seithur (not Harikesanallur Muthiah Bhagavatar, the eminent composer). When his father was transferred to Tirunelveli, he was left with his people at Ettayapuram and placed under Subbarama Dikshitar.

"Though the Dikshitar was old by the time I met him," said Sastry, he evinced considerable interest in my training and I had a happy time at his place. A great theoretician and vocalist his accomplishments as a *vainika* were very considerable. What he taught in the morning vocally he would communicate through the veena in the evenings. Anyway he devoted to

me at least an hour or two everyday. At other times I was trained by his son Ambi Dikshitar, and thus was able to collect a large part of the musical heritage of the Dikshitar family."

Shermadevi's vision was broadened after he came under the direct influence of one of the great *vainikas* of the time– Veena Seshanna of Mysore. "When my father was transferred to Denkanikota, close to Mysore State," Sastry said, recalling the circumstances that drew him to Seshanna, "I had to move with the family; but my thirst for the veena art had intensified. Sensing my predicament, Subbarama Dikshitar graciously requested Seshanna to accept me as his disciple. The great man replied, 'I am always at your service' to Dikshitar with equal grace."

Subramanya Sastry went to Mysore, which was then reputed as a major centre of music. "I was kindly received by the master at his place" said Shermadevi, recalling his first meeting with the guru. "After the preliminary enquiries, I was asked to play something on the veena. I presented a *varnam* of Subbarama Dikshitar in Atana in two speeds. Visibly impressed, Seshanna expressed a desire to see my horoscope, which I produced. After reading through, he exclaimed, '150-carat gold!' Seshanna was equally learned in astrology as he was in music."

Speaking of his training, Shermadevi said, "My first lesson from Seshanna began with that famous varnam, Pallavi Gopalayyar's *Kanakangi* in Todi. The maestro would devote an hour exclusively for me everyday. The mode of training was not easy. Seshanna had a golden heart; but he would brook no imperfections. The incessant *sadhana* of those days to bring any feature into perfection enabled me to grasp the subtleties of technique, in which no one, in my estimate, has excelled Seshanna."

Steady recognition

Shermadevi served under Seshanna for 12 years in accordance with the codes of *gurukulavasa*. Meanwhile, he utilised his spare time to pursue studies in ancient learning. He was a student of the Maharaja's Samskrit College at Mysore for 10 years and specialised in *vyakarana* and Patanjali's *Bhashya*. His interest in the science as well as in the art of music was stimulated. He laid equal stress on the grammar and *lakshana* of the art as much as on its *lakshya*.

Since his debut at the Ettiyapuram palace nearly 50 years ago, Shermadevi's rise has been gradual though not spectacular. He has been awarded the special award of merit and honour from the Madras Music Academy and the National Award for Karnatak music in 1960.

Though a septuagenarian, Shermadevi plays on the instrument with a remarkable verve. He renders a fast staccato with ease and abandon. Besides, he also sings when he plays, particularly in the initial exposition of a *kriti*.

"The function of the *vainika* and the *gayaka* are inseparable according to our tradition," he says, "Apart from this, the singing (as impressed on me by Seshanna) helps to maintain the structure and cohesion of the composition. Otherwise, and especially when the *vainika* retains a hazy memory of the composition with which he is out of touch for a long time it will disintegrate into some modal outline incompatible either with the form or the spirit of the original."

Speaking about what he considered as the notable aspects of his music, Shermadevi remarked that the *alapana* of a *raga*, and particularly the *tanam*, always stimulated him. The faithful renderings of the compositions of the Dikshitar family in addition to those of Tyagaraja gives him the greatest satisfaction.

"I grew up in an age notable for many outstanding maestros. It was no easy task to earn the appreciation of such giants as Tiger Varadachariar, Veena Subbanna of Mysore, Vedanta Bhagavatar of Kalidaikurichi, Harikesannallur Muthiah Bhagavatar, Sangameswara Sastri of Pithapuram and Vijayanagaram Venkataramanadas and others who ruled the world of Karnatak music. I am happy I did achieve it." ★ ★ ★

Illustrated weekly of India, 1966

58. Chembai Vaidyanatha Bhagavatar

During one of the early conferences of the Madras Music Academy, the late Pandit Vishnu Digambar, who was a frequent participant, accosted young Chembai Vaidyanatha Bhagavatar and asked him: "You are an exponent of Karnatak Music, a system great in history, rich in heritage and tradition and, above all, possessing a large following. Do you feel that today it has all those elements that contribute to a full enjoyment of its beauty or, if the contrary, what features do you consider are necessary to create absolute happiness?" What is wanted is a good sense of sruti and undoubtedly, good voices," replied the enthusiastic Chembai. "Wanted with perhaps one exception," Vishnu Digambar is reported to have replied with a smile.

Early fame

Evidently, the exception meant was Chembai Vaidyanatha Bhagavathar himself, for the Bhagavatar had already been a reputed singer on the scene for nearly two decades. His was a rich vibrant voice with a ringing tone which dispensed with any necessity for amplifiers. It had wafted his name from a far corner of Kerala and drawn him to other parts of the land where Karnatak music was cultivated in all its fullness. Renowned as he was as a singer with a golden voice, his concerts were always packed with music-lovers who could regale and comfort themselves with that pure *nada* and its supreme enjoyment. His joviality, which removed any element of tension from the atmosphere, lent all the more lustre to his recitals, which were enjoyable to connoisseur and common man alike. His rich tone lending depth and steadiness to all he treated, Chembai's musical appeal was direct and immersed in its rich flow, an audience would not bother about subtleties or intricacies of technique. The effect of this splendid tone blending beautifully with the sruti was as heartening as it was haunting.

How did Chembai come to develop his rich, reverberating voice? "It has all come by the grace of God," he will say, raising his hands to the heavens. Chembai is a deeply religious man. His very lineaments bespeak his religiosity and devotion. The plump, dignified features topped with a luxuriant tuft of hair and the chubby face adorned with sandal paste

give him the looks of a Vedic scholar, apart from adding serenity to his figure. But despite this overall dignity, the cheerful bulk of Chembai on the platform often reminds one of a "Laughing Buddha". He does not seem to have any such fatigue and constraint while singing as are seen in the contortions and mannerisms of many other musicians. His singing is effortless and cool, though warm in its rich hues, and the modes seem to emerge in luxuriant coils of tone.

"I never bother about my voice at any time," said Chembai when I questioned how he came to develop this rich timbre and what course of exercises led to it. It has come all by the grace of God. I need not have taken to any rigorous exercise or painful discipline to develop my voice and music, because it was already there for me and I had only to develop the earnestness and seriousness of purpose to cultivate it." This was no boast, either because music is something that runs in the veins of Chembai. He hails of a family whose musical traditions have run uninterruptedly for nearly two hundred years. One of his ancestors, Ghanachakratana Subbier was a famous musician and his grandfather, Vaidyanatha Bhagavathar, was not only an exponent of repute but also counted such eminent maestros as Palghat Anantarama Bhagavatar amongst his disciples. "By the grace of God I had no necessity arduously to tread the way from one guru to another and face the many pains and tribulations of a traditional *gurukulavasam*. Music was there ready for me at my home," said Chembai.

"I should recall those times with happiness," he continued reflectively. We were living in an agraharam (Chembai is one of the several *agraharams* around Palghat where Brahmin pandits and scholars settled long since to pursue their avocations). Its atmosphere was laden with the dignified chanting of Vedic hymns and with devotional music. In our family, music was cultivated and imparted as a part of Vedic education, along with other subjects. Disciples lived either close by or actually with their gurus, learning the Vedas and the Upavedas.

"My forbears did not aspire for material success in the pursuit of their avocations. I do not mean that none of them earned honours or recognition. They went at the request of patrons or princes to sing and present the noble aspects of music. But they did not aspire to seek employment or choose a gilded existence as an appendage to any princely court. In fact, once, after conferring upon him very costly presents, the Maharaja of Travancore also sent a posse of bodyguards with my illustrious ancestor, Ghanachakratana Subbier, to see that the presents reached home safely and were not given away to any person bemoaning his luck and begging

for help on the return journey as so often happened. They pursued music as a part of their religious ceremonies such as *upanayanams* and marriages than a means for mere material gains or entertainment."

Needless to say, Chembai Vaidyanatha Bhagavatar has inherited the characteristics of a family which has promoted Vedic culture for generations and maintained the corresponding *sadachara* or religious temper of behaviour. Possibly, the deep austere resounding of the Vedic chants in his ears from infancy inspired many of the qualities contributing to his rich tonal culture, while the discipline of *sadachara* has brought its strength and energy to his singing. Consequently he is not a prey to many of the weaknesses to which men of music are subject and which tell upon their faculties and fritter away their energies. And this has certainly contributed to the vitality of his voice, which has not diminished even at his age. The effects of this, if any, are evident only in occasional wobbly accentuations.

Benign aristocrat

By his demeanour and deportment Chembai strikes one rather as a patrician of the musical world. He is generally very cheerful, it is true, but by nature he is composed and dignified and does not encourage levity of conversation. His remarks are forthright and may sometimes seem as blunt as the appeal of his music is direct. Of course he is very courageous and is known for his sympathy for upcoming artistes, especially accompanists. He is always assiduous in encouraging the more talented among them.

For all the smiles and good grace that he spreads around him, Chembai does not seem to relish interference with the course of his music. He may respond occasionally to requests from his fans for their choices. But more often he chooses to ignore them and light-heartedly passes the matter off if it is pressed. Thus Chembai makes the impression of an aristocrat who is benign and kindly, supremely happy in his rich inheritance and graciously to extend its blessings and message to others as something preordained.

Like his nature, Chembai's music seems to be forthright in its appeal. His rich tone with its all-pervasive metallic ring seems to chime the features like a temple bell, the timbre of his voice lending a lustre and colour which give depth and dimension to his music. In the absence of subtle ornamentation, the effects of this may often strike one as monolithic. And despite the strict lines of tradition which it follows, his music seems

to exude a slightly different flavour by contrast with the current fashion - that bearing the heavy imprint of the Tanjore school. Nevertheless, his music seems very orthodox in its directness and dignity.

This fact is obvious to any one who has heard even some of his gramaphone records, to say nothing of those who have heard him in person. Apart from the rich tone, the abiding feature of these recordings seems to be the modulation and the rendering of the songs selected through fast rolls. His music strikes one, overall as energetic and developed with great ease and facility, characteristics which can be sumptuously savoured in his concerts, notwithstanding an occasional dulled edge to his voice.

Rare performances

Possibly as a concession to his age Chembai's public performances are widely spaced. Further, though almost all the hallmarks of his recitals remain present, these perhaps no longer display the full magnitude of musical appeal. To understand this, records may be a help. But people who heard him even in the late nineteen-forties will recall his captivating aspects with relish. That deep solid tone seeming to illuminate each modal figure in his singing, and the joy of the pure *nada* when he held on to single notes such as *shadja* or *panchama* are something not easily forgettable. Indeed, some of the common folk who had no pretensions to knowledge of the science of music were as thrilled as connoisseurs and would exclaim often that Chembai's music was highly invigorating in effect.

Generally, Chembai commenced his recitals with the classic *varnam* Viriboni, which he always rendered in two speeds, strictly in accordance with custom, following it up with other numbers. Whether these are in medium or slow pace is immaterial, because he treats both with equal facility. Be it the elaboration of a raga or the *swara*. the dominant feature of his music is, the conspicuous rhythmic alignment of its elements. They seem to be propelled by a surging rhythm. The abundant fast rolls in which he revels, particularly in the *swaraprastara*, possess more rhythmic patterning than modal curves. Chembai is a reputed master of *tala* and *laya* and this aspect he carries through endless variations, all the time enjoying himself and conveying his joy to the audience in the process.

Special partiality

Slowly meandering, Chembai seems to be at his height in the *pallavi* and particularly in the *tanam*. Indeed, when I asked him which part of his

music appealed to him most, Chembai readily answered *layavinyasam* and especially *tanam*. Leisurely unfolding the raga through his characteristic free-flowing figures, Chembai saunters through the course, sparking off many patterns and permutations *en route* and all the while displaying an infectious joy. The *tanam* is of course preceded by a spacious alapana. But among the many modes Chembai appears particularly partial to Bhairavi, treating this in ampler measure than other ragas.

The Bhagavatar first saw the day in 1896 at Chembai. He may not have been born with the proverbial silver spoon in his mouth. Nevertheless his was a more or less sheltered life from infancy. Hailing from a reputed family of musicians, he had unlimited opportunities to grasp and cultivate his art, and it was also not difficult for him to find an opening in the field. His debut took place along with his younger brother, Subramanyam, or Subramani Bhagavatar, as he was familiarly called, during 1905, at a place called Vadakamannamalai, in Kerala, at a religious function. The fame of his rich voice and resonant style preceding him Chembai was quickly drawn to the various centres where Karnatak music was abundantly patronised. His first break, in a substantial sense came in Madras in 1918, and it need not be stressed that with his richly expressive and pervasive tone Chembai became a hit in a very short time and became the despair of many well-known musicians and even of established maestros whose voice was not their forte. And this was no mean achievement, considering that he became popular in a field graced by such eminent stalwarts as Naina Pillai, Pushpavanam, Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer, Bidaram Krishnappa and others of their stature.

Despite his spectacular successes on the concert platform, Chembai Vaidyanatha Bhagavatar has been constantly benevolent and sympathetic towards his accompanists, whatever their status in the musical hierarchy, and he has sincerely tried to launch worthy members upon successful careers – the most notable instance in this connection being that of Palghat Mani Iyer.

Launching a virtuoso

It was during one of his recitals at Madras, in 1905, that Chembai informed the authorities of the Jagannatha Bhakta Sabha that he would look after the arrangements for the *mridangam* for the day, and they were perhaps happy to be, for once, relieved of this responsibility. However they could hardly have been prepared for the Bhagavatar's choice. He had fixed upon a boy just turned thirteen, named Mani. Of course, they had once or twice heard of this young player from Palghat, but somehow

they could not accommodate themselves to the idea that such a mere lad as this should support so eminent a singer as the Bhagavatar, particularly known for his control over *laya*. They remonstrated with the latter, requesting him to put off his experiment to another time, and suggesting that they should engage one of the topmost accompanists, whom he was accustomed to, to ensure the success of the day. But Chembai was adamant to the point of insisting on cancelling the engagement if they interfered with his arrangements. Finally, the authorities agreed, with some apprehension, but they thoughtfully provided another mridangam player too, as a stand-by. However they were swept off their feed by the masterly playing of this boy and Mani was rocketed to fame in no time.

"Though the function of an accompanist," said Chembai to me, "is more or less that of an adjunct to the main artiste and a buttress to him, the success of the programme, in overall is a collective effort. Each participant contributes his share to the enjoyment and incidentally enjoys the general effect. Consequently, I do not like to monopolise all the limelight. I must also allow the accompanist's faculties full play, apart from often provoking him to unexpected flights." This was in answer to my enquiries about his constant sympathy for the accompanist. But a general earnestness to promote goodwill and harmony among artistes is a characteristic of Chembai. It was significantly displayed in his efforts to effect a reconciliation between two feuding giants of the Karnatak music world – Palghat Mani Iyer and Pudukottah Dakshinamoorthy Pillai. This was a tough task, of course, but the enormous prestige Chembai enjoyed made them set aside their feud to accompany him at a concert. And after that historical concert, at which neither yielded a point to the other, and reached the crescendo of form, a sincere and close friendship developed between the two. The combination of Chembai with Chowdiah (who had also joined him in 1922), Palghat Mani Iyer and Dakshinamoorthy Pillai seemed to be ideal and was one set at a very high premium and commanding always a packed house.

All-India tour

Some time after launching Mani Iyer at Madras, Chembai undertook an all-India tour, taking the young man with him. Besides impressing the audiences of the North, he was himself impressed by the music of some of the eminent Hindustani vocalists. "I say we should respect the Hindustani system, which has the same history and tradition as ours. I admire their sense of *sruti* and pure *swarajnana*. But that should not mean that we should implicitly copy whatever they do. Some of the best time

I spent was enjoying the deep-toned and full throated music of such stalwarts as Pandit Vishnu Digambar, Faiyaz Khan, Omkarnath Thakur, Roshanara Begum and others," said Chembai.

Placidly settled on a cot, when I met him during 1963, Chembai was the same serene and Buddha-like figure who has been familiar to lovers of music for decades. Discussing the prospects of Karnatak music I casually asked him whether he was happy about its current course. "No," said the Bhagavatar sharply, " I have neither belief in, nor illusions about the present trends and values in music, which seem to be highly commercialised. The teacher has no time to instill a sense of devotion in the student and the latter has neither time nor inclination to attain any perfection. Consequently, the music of today sounds particularly anaemic to us, especially to such of us as had the facility to hear such maestros as Ramanathapuram Srinivasa Iyengar, Pushpavanam, Palghat Anantarama Bhagavatar, Mysore Bidaram Krishnappa and others who sang with full voice and gave dignity and depth to our music. Truly, we have come very far from the times when music touched the spirit and soul of man, instead of merely grazing the senses as at present.

Past perspectives

"Time was," continued Chembai with an abstracted air, "when the musician, without any hurry or flurry, had the opportunity to develop his mood and give full play to the expressive powers that is his *manodharma, and* the audience was not gripped with the craze for mere number of songs. Remember, I speak of times even before the advent of Tyagaraja, about which I have heard from my elders. During those days a concert of classical music commenced with the *tanam* in the five *ghana ragas* of Nata, Gaula, Arabhi, Sri and Varali. After a leisurely elaboration, of these modes, which warmed up the atmosphere and set the mood of both the audience and the artiste, the musician would next present a song each of Bhadrachala Ramadas and Purandaradasa, with occasionally an *ashtapadi* from the *Geeta Govinda.* Then he would follow up with the extensive *alapana* of a raga and an equally spacious *tanam* and *pallavi.* Each of these served as a theme for the creative ideas of the musician to blossom in all their proliferation. In those days they had the energy, the voice and above all the composure and spirit of devotion to undertake such noble work."

"Then you said that the present voice culture and quality are deeply dissatisfying?" I asked.

"Undoubtedly," said Chembai with some heat. "Musicians have also become too lazy to cultivate the full power of their voices. Even if they

intend to cultivate it, where can they find the right accompaniments? For decades, now, almost all musical instruments have been manufactured to suit a low sruti. The inebriating effects of the microphone has gone too far.

"No, it is no use discussing this sordid subject," continued the Bhagavatar. "Though I am not very happy about the present trend, I nurture a hope that in the midst of all this chaff there may be some solid grain, too, amongst earnest students of music. It is for them I must say that the mere aspiration to become a successful musician in a *kacheri* is not enough. One has earnestly to strive for this and earn it. Remember, it entirely rests with the musician to enliven and control an audience. For this, his knowledge of *sruti, nada* and *laya* must be sound.

"In the light of my experience, I would say that four factors contribute to develop a musical personality. The first is the inborn intuition of the musician; the second, his sound knowledge and firm control of *sruti, swara, raga* and *laya.* Third comes those aspects of science and aesthetics he acquires after hard work, through a good Guru and also by listening to sound and inspiring music. The fourth and most important factor is the capacity to evolve an individual style of expression suited to the aspirant's voice, aptitude and ideas distilled through the variegated experience behind him. I am, of course, speaking about the ideal musician and it is, admittedly, hard to find such an earnest, persevering and knowledgeable musician in every aspect."

Vistas of hope

"That means you are hopeful of a better prospect for Karnatak music with all the natural qualities and power of the voice restored to their former glory?" I suggested.

Raising his head slowly from the devotional work, *Narayaniyam* which he had been reading, Chembai Vaidyanatha Bhagavatar fixed me with a look and said, "I cannot say that. I am not a prophet. I can only repeat the words of the Lord from the Gita: *Paritranaya sadhunaam, vinashaya cha dushkrutam. Dharma samsthapanarthaya, sambhavami yuge yuge."* ★ ★ ★

Gayana Samrajya, 1996

59. Mysore T. Chowdiah

On the strip of land formed by the confluence of the rivers Kapila and Kaveri, in Mysore State, stands the village of Tirumakoodlu. In this village, the temple of Agastyeswara, of hallowed memory, has lent its sanctity to the place as a centre of pilgrimage from time immemorial. The temple contains a stone pillar on which is carved an interesting figure – that of a lady playing an instrument which looks like a primitive violin. It is not able, too, that she plays it in violin fashion – handling the bow from above, while the left hand stops the strings from below on something resembling a finger-board.

Immediately, though no more than two or three such representations have been discovered in the country so far, an interesting idea presents itself, namely that India had some instrument that could be the origin of the modern violin. Such at any rate, is the belief of Mysore T. Chowdiah. He is so firm and uncompromising in this as always to insist that the violin is an Indian instrument. "The changed shape now may be due to the passage of time. But anyway it is something evolved on ideas and models borrowed from India", says he. Unswerving in this belief, he prefers to call his instrument the *'Dhanur vina'* – the name the ancient treatises on music ascribe to such an instrument played with a *Dhanus* or bow.

Centre of culture

Apart from buttressing Chowdiah's strong belief, we do not know whether the nymph playing the *dhanur vina* in any way contributed to the development of the violin art in that village. But she, along with other such celestial maidens dancing and playing on instruments, found in the sculptures of the temple, seems certainly to suggest that Tirumakoodlu was, in a quiet way, a centre of culture in which music and the dance flourished freely, patronised both by the temple and the nearby Vyasaraya Mutt – a seat established by Vyasaraja, the guru of Purandaradasa. In this centre of culture was born Chowdiah 68 years ago.

So far as his immediate looks go, there is not much to suggest the violinist about Chowdiah. He might indeed be a pugilist or, in his gentler moments, some paunchy aristocrat from the South. His determined air, wide but pouchy eyes, deep tone and majestic, plodding gait all seem to indicate the abundant energy in him. In fact, even at this age, when he is

on the threshold of his seventies, it is surprising to find that except for the grey at the temples, Chowdiah still sports a dark head of hair. His compelling personality, combined with his abundant energy and tirelessness in playing, has left Chowdiah the undisputed favourite amongst accompanists on the violin.

Chowdiah is still going strong in a field where his erstwhile emiment *confreres* – some of them younger than he – have already retired and some have almost passed into oblivion. He is even now prized as an outstanding accompanist on the violin, ensuring the success of any concert, while his accomplishments as a soloist are not inconsiderable either.

The impact of his vigour and the power of his playing, combined with his majestic bulk, are an overwhelming sight on the platform. In fact I have heard young musicians gasp that Chowdiah reminds them of a tiger poised for a kill. But Chowdiah has always struck me more as a bull in search of a matador. He seems to display the same vigour and dash, though not the ferocity in his attack on the problem of the moment, and he parries the tantalising coups of the musicians, suggesting the thrusts of the banderilla, with an equal finesse.

Duels on the platform are not new to Chowdiah. His formative years were spent in the heyday of such contests, in which he was also an enthusiastic participant in his early days. In fact at one of his early concerts when he accompanied Ariyakudi Ramanuja Iyengar – they are very intimate friends now – people anticipated a battle royal. The atmosphere was so tense that the Superintendent of Police, Madras, was ready with a posse of constables on the spot to forestall fist-fights between admirers of the two artistes. But, happily enough, the recital passed off smoothly and the protectors of the law also nodded their heads in enjoyment of the music along with those they had come to belabour.

"People generally seem to entertain wrong ideas about accompanists", said Chowdiah, recalling the incident. It is true there was keen rivalry between artistes in those days, each attempting to show off and if possible to excel the other in the display of his art, and this was no doubt a healthy departure from the still earlier days when many a concert ended as a contest, with all the bitterness consequent on such occasions. Oddly enough, people remember rather the warfare between the artistes than the very enjoyable moments they provide the audience. They also seem to ignore the fact that an accompanist is not a mere craftsman, but also a sensitive musician, who has at the same time an ear and an appetite for

good music. He is as earnest as the audience to hear and enjoy the music and has, in addition, the satisfaction of having contributed to it.

Such a spirit of competition naturally chastened his talents to the desired finesse. But it also gained him an enormous confidence and flamboyancy, of style. So, with his seemingly inexhaustible stamina, which allows him to wield the bow for any span of time without fatigue and without conceding a point, Chowdiah is the natural centre of attention at a concert. When accompanied by him, a vocalist cannot well afford to be too casual. He has to appear on his best form if he is at least to share the spotlight, which he cannot altogether steal.

Speaking of his stamina reminds me of the times when it was nothing to him to play successively at two or three concerts. Commencing at Mysore in the afternoon, he would rattle off subsequently to another nearby town for the next and conclude at a third place, late at night, before a patiently waiting audience. And sometimes, even after the last engagement, he would play for another hour or two at home as a refresher before settling himself to sleep.

Naturally, such alertness as well as tireless vigour have not only commanded the all-round respect of the maestros of Karnatak music but have also made them covet his presence as an accompanist who could bring out the best from all contributing to the success of a performance. Chowdiah remains at a high premium and his enduring popularity is such that many a time he has been paid an even higher fee than the main musician. Even at his present age, his time is full of engagements and he was certainly a fascinating figure in his heyday. Chowdiah almost lorded over his particular field and while he was the delight of the dilettante, he was "Soundayya" to the masses, who adored him. In those days, apart from his powerful playing he was distinguished also by two other attributes – his unpunctuality and his inordinate fondness for the ramshackle motor cars that contributed to this. He has overcome the first since then. But the latter seems to remain strong and insatiable. His audience, of course, always waits on tenterhooks, in expectation of the virtuoso.

Ideal accompanist

In his nearly five decades of association with the concert platform, Chowdiah, besides bagging many titles and honours, including the National Award, has accompanied almost all the musicians of consequence. He has played on the violin with most of them so often that he is instinctively alive to their stands and idiosyncrasies and knows

how best to serve their needs. He is an accompanist in the ideal sense of the term. "Contrary to the popular belief, the function of an accompanist in Karnatak music is not as easy as it seems", replied Chowdiah to my query as to what he considered as the essential qualities for success in the role. "His function does not end with trailing behind the vocalist. He has a more important duty, too, to perform. He has to enhance the vocalist's efforts and musical appeal. For this, he needs great fortitude and stamina and must never let himself get flustered. He must virtually integrate his musical personality into the scheme of the vocalist. Above all, he must have such confidence and control of his instrument that he can reproduce at will any theme or movement encountered, without a second thought – and this comes only with steady and dedicated practice.

"You must remember", continued Chowdiah, "there were times (happily past now) when a vocalist, often working secretly on some *pallavi* with an intricate structure of *tala*, would spring a surprise on both the accompanist and the audience. In a brief moment of the *tala* cycle, the accompanist had to grasp the structure and its composition and precisely reproduce them in his turn. Failure in this would certainly be damaging to his reputation. On such occasions, and also on others when the vocalist sets traps to test the mettle of the violinist, it is imperative that he should have the alacrity and presence of mind to grasp both the spirit and form in a moment and acquit himself creditably."

Practising what he preaches, Chowdiah has taken such tricky hurdles in his cool stride. In this, apart from the confidence built up through the assiduous and variegated styles of practice of his formative years, another important influence has been his retentive memory. He has the knack of reproducing even intricate and labyrinthine passages with little effort after hearing them no more than one. As an ideal accompanist, it is not uncommon to see him buttress an artiste (when he is faltering), sustain the tempo in perfect, harmony with his plans (when it is lagging) and provoke him to good purpose (when he is uncertain and drifting). The overall effect of any recital he participates in is one of vivacity, vibrant with deep tonal textures.

The other side of Chowdiah, as a soloist, is an interesting study in contrasts. It is true we meet in both his roles with an almost identical richness of timbre, breezy style and diversity of patterns. As an accompanist, his playing seems to be quieter and tempered to the needs of the vocalist. But as a soloist, Chowdiah is more at his ease. Indeed he seems then to be on a spree and appears rather as a law unto himself. His

playing attains vigour, verve and directness, although in the process we may miss many caressing touches and subtleties or nuances of great delicacy. But this is offset by a style that is more flamboyant and displays his virtuosity to the full. Loaded with many a seemingly impossible feat, with fast-flying rhythmical figures and pyrotechnics, his playing seems to inflame his audience. When he reaches its crescendo, his music, though it may not touch, is certainly exciting.

Unlike some of his *confreres*, Chowdiah did not find his road to success smooth. Though he literally grew up in the midst of music, he had a very hard beginning. The boy who seemed to have rather the build of an athlete than of an artiste was at first discouraged and even snubbed in his pursuit of music. But he stuck to it so stubbornly that his elders had to yield and finally search for a right guru. He was ultimately apprenticed with Bidaram Krishnappa of Mysore, in strict accordance with the traditions of the *gurukulavasam*.

Bidaram Krishnappa was one of the luminaries in the firmament of Karnatak music in the early decades of this century. His was a truly leonine personality – in demeanour, in nobility of mind and in the dynamism of his music, transmitted through a rich and resonant voice that underlined the distinctively masculine character of his art. His tastes were severely conservative and his training of disciples had naturally a Spartan touch. He was such a perfectionist that he would brook no fault, much less a false note. In fact during one of his concerts, when Chowdiah accompanied him, the latter produced an *apaswara* – a wrong note – perhaps as the result of a slip. Bidaram was so furious that he slapped his disciple in the face before the packed house.

Strict training

Chowdiah was in his twenties then and, following the ancient codes of discipline, the master would never easily approve or openly express his appreciation of his pupil. Consequently, the young disciple had a hard time in earning the appreciation of his guru and also in dispelling the atmosphere of cynicism at home. To attain the perfection demanded, Chowdiah would put in rigorous practice sometimes extending to nearly sixteen hours a day. Such hard work naturally paid its dividends and even now his hand is of an absolute sureness, apart from infusing power and vitality into his playing. In fact he exhibited its capacity in a demonstration before the Conference of the Madras Music Academy, the year he presided. In one broad sweep of the bow he negotiated 256 *swaras* at lightning speed!

Apart from his energetic playing, Chowdiah is famous as the pioneer of the seven-stringed violin in Karnatak music. "In a recital in the nineteen-twenties", said he, speaking of the origin of the idea, "I was as usual accompanying my guru. In the later stages, when he was singing a *desiya raga*, I played a double stop on the strings. Naturally, the chord seemed to enhance the depth and delectability of his singing. When I repeated it, my guru, with an approving nod, asked me what I was doing. On my mentioning the technical character of the device, he remarked casually that it would be good if it could be used on a permanent basis.

"Of course, that set my mind working and I spent several sleepless nights. Finally, I thought of adding three more strings to the upper three. I could not add anything to the *mandra* (G string), because it was already thick and, doubled, would prove very hard on the fingers. My house, in fact was littered with the dismembered trunks of several violins during those experimental days and finally I negotiated the many technical hurdles and devised an instrument reasonably satisfying my needs. After repeatedly playing this and assuring myself of my control of the modified instrument, and after its being subjected to the repeated scrutiny and examination of my guru and also of Vina Seshanna, I brought it into circulation", said he.

By contrast with the conventional four-stringed violin, the seven-stringed instrument devised by Chowdiah has several features to the disadvantage of the player. The three additional strings are added to the upper three and are tuned an octave below. This gives it a double-reed effect. But the snag is that about a tenth of an inch separates the double strings and they have to be played in perfect unison, with the stopping fingers perfectly parallel to the bridge. Otherwise they emit discordant sounds. In addition, the player needs abundant strength to press steadily the two strings with precision. This accounts for the few successes amongst players of the seven-stringed violin. But its pioneer, Chowdiah, had all the gifts needed to achieve success on this instrument. The addition of the strings naturally enhances the depth of tone. It is deeper, rich in timbre, brassy in texture, and may be hard for weaker voices to cope with. But it came in at the right time, when the advent of the microphone lowered the *srutis* and the accompanying instruments found it hard to produce tones to match the low voices of the vocalists.

Controversial

In a tradition - bound field, the unusual seven-stringed violin was not received very kindly and Chowdiah had to weather many a controversy.

The crescendo was reached at an annual conference of the Madras Music Academy, a few years ago. Determined and stubborn as he is, Chowdiah successfully withstood the barrage of arguments, and finally the President of the year, Semmangudi Srinivasa Iyer, intervened and expressed the satisfaction of the musicians in general with the instrument and also paid tributes to Chowdiah for devising it.

Of course Chowdiah is no stranger to controversies. Their subjects and causes, too, are varied. His strong ideas, for instance, about the precedence of *lakshya* (pıactice) over *lakshana* (theory), or rather the greater importance of a performing musician over a theoretician; his inability to comprehend the changed attitudes and values of present-day society; another of his new-fangled inventions, such as a nineteen-stringed violin; or theories about the influence of music over nature – all these point to his ebullient activity. When anyone tries to discuss theory with him, he always seems to see red. "I respect, without question, the Sastras and the *lakshana* that has preserved our musical heritage", he says. "But to such wise people as always quote extensively only from the Sastras to support their arguments, I say : 'You do it first, singing or playing convincingly.' "

The climax of his controversies was reached after his nomination to the Legislature in Mysore. In the company of professional windbags he was perhaps stimulated to a new pursuit – speech-making–for which he was neither temperamentally suited nor technically equipped. Unmindful of the incongruity of a speech-making musician, who can irritate the public hardly less than a suavely-singing politician, Chowdiah's airing his thoughts aloud literally stirred up a hornets' nest around him. However, he has mellowed now and even in the midst of all these controversies he has strenuously striven for a more constructive object – the establishment of a College of Music in the State on the corresponding model of those in the neighbouring States, to train and build up a fast-dwindling reservoir of talent in music. As it happens, often his pleas and plans are lost in jungles of red tape. Bureaucracy fiddles over the issues, while the virtuoso violinist burns with indignation.

Colourful figure

Be that as it may, despite his controversies and the complexities and contradictions of his character, Chowdiah is still cherished as a towering and also a colourful figure in Karnatak music. The following instance, similar to many witnessed by lovers of music will well sum up this aspect of his personality.

During one of those international conferences at Mysore, Chowdiah was among the participants in a 'cultural' programme which followed a day's work, presumably to cool the nerves of the hard-pressed delegates. A cosmopolitan audience of different nationalities, outlooks and aptitudes gathered rather to relax than to enjoy the entertainment and had not been moved by the earlier performers, reputed figures though they were in their particular fields. Consequently it was before an even indifferent audience that Chowdiah came onto the platform.

The curtains parted to reveal the puffy, ample bulk of the virtuoso dressed in spotless white, his broad forehead adorned with white *vibhuti* and red *kumkum*, his fingers glittering with rings. The steady look with which he addressed them seemed itself to cow the audience and when Chowdiah – with the assurance backed by thousands of concerts – drew his bow across his instrument, the deep, penetrating, metallic tone it called forth seemed almost to rivet the silent audience to its seats. After a session of brisk fiddling, ornamented with abundant pyrotechnics, deafening waves of appreciative applause brought the house down. The abiding majesty and poise of his person, the certitude of his playing, his face lit up with a subtle, scornful smile, all seemed eloquently to echo the words of Caesar, "*Veni, vidi, vici*" – I came, I saw, I conquered. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1965

60. Dwaram Venakataswamy Naidu

In the near two hundred year interval since it was introduced into Indian music, the violin has passed from being a novelty and has now acquired the status of a respected member of the family of Indian musical instruments. It is an almost indispensable accompaniment in music concerts particularly in the south, where several generations of gifted players have successfully adapted this instrument to our special needs. Through their imagination and innate artistry, they have developed an indigenous idiom in violin art availing themselves necessary elements of technique from the west.

In any discussion of the violin and violinists in the context of Indian music, the name of Professor Dwaram Venakataswamy Naidu suggests itself very early to ones mind. Dwaram's playing was characterised by a happy harmony between aesthetic and techniques, overall elegance and polish against mere display of virtuosity.

I first heard of Dwaram Venakataswamy Naidu, during my student days at Mysore. Large poster had been displayed all over the city announcing a violin performance by "Professor Dwaram Venkataswamy Naidu of Vijayanagaram." Those were days when the atmosphere of Mysore was heady with music emanating not only from the Vidwans of the Palace but also visiting luminaries of both the Karnatic and Hindustani styles of music. The State was being ruled by Maharaja Krishnaraja Wodeyar IV, himself a great connoisseur and reputed patron of music and arts. Nobody in the city could escape music! We the students, irrespective of our subjects of study always made a beeline for any musical soiree. Admission by ticket was unknown those days.

But this tradition was broken by (late) Rallapalle Ananthakrishna Sarma. Gathering his friends and intellectuals from the University, as also some music lovers, he had formed the Krishna Sangeetha Sabha on the model of Sangeetha Sabhas in Madras with membership on payment of a prescribed fee. He invited many musical stalwarts and introduced them to the 'rasikas' of Mysore, which eventually enabled them to come into focus of the Palace. It was this Sabha that had sponsored Dwaram's performance.

For us, students, the gate money of even eight annas was too much. We hung around the venue of the concert to catch some snatches of music wafting out of the hall. Even that was gratifying. Thus on the evening of his performance, we had gathered in good numbers to catch at least a glimpse of the Vidwan, but it proved difficult because compound wall separated us from the venue.

An added reason for our curiosity was the prefix "Professor" – it was rare to find a Professor among the musicians who came to perform at Mysore. They were mere "Vidwans".

When I went for my music lessons the next morning, I could sense excitement in the home of my Guru, who was a distinguished Vidwan of the Darbar. One or two more Vidwans joined, and there was only one subject on the agenda – Dwaram. They were in ecstasy, over his mastery, rich rasabhava and so on. There was unanimity that they had indeed heard one of the great Violinists of the Century.

These discussions also threw light on some interesting happenings hitherto unknown to us – "beyond the compound" walahs! Among those present were the leading musical lights of Mysore led by Veena Bhakshi Subbanna. He was very old then and usually graced such occasions with a token presence of a few minutes. But on that evening, he was so enthralled that he sat through as if in a trance for four hours, oblivious of time. When Dwaram decided to conclude in time to catch the night train, the audience could not believe that the concert had come to an end. They demanded that he should continue, but Dwaram was anxious to catch the train. Finally some of them appealed to Rallapalle to persuade Dwaram. One or two of them even placed their cars at the disposal of the maestro and promised to transport him within minutes to the Railway Station immediately after the concert. He played for some more time and concluded with Sindhu Bhairavi, which moved the audience to tears. Even so, they were still wanting more! Dwaram became the talk of the town and the news of the concert even reached the Palace. Having come to know that Bhakshi Subbanna had been present, the Maharaja asked him about it and it seems Subbanna said – "After hearing Govindaswamy Pillai, I felt that I had heard the last word in Violin music. Now I have to revise my opinion." This tickled the curiosity of the Maharaja who later enquired of Muthaiyya Bhagavatar (Also a Darbar Vidwan). Through him he invited Dwaram for an exclusive performance on a later date (in the late 1930s). Summoning Dwaram after the performance the Maharaja is said to have remarked: 'I was observing throughout the performance

that the only thing moving was your bow, your body was like a statue. How do you manage it? Your discipline was as admirable as the melody of your music."

After that, the Maharaja invited Dwaram to perform during the Dussera Celebrations. It was the Maharaja's successor Jayachamaraja Wodeyar who conferred the title 'Sangeetha Ratnakara' with a suitable Khillat, toda and the like in 1954.

All this excited a great curiosity in me to take a look at this great man and exchange a few words with him if possible, if not develop any friendship, but I had to wait for more than a decade for this opportunity.

Dwaram came for a performance at the Mysore Palace. Without any introduction I entered his room in the Modern Hindu Hotel to find him on a chair, with a couple of young men pressing his feet. He told me that they were his old students from the Vizianagaram College of Music and now working at Mysore. I had not known of their existence in the city. Dwaram's "Sishyasantaanam" was obviously wide-spread. While the short dark old man wearing dark glasses did not impress me immediately. I did sense an atmosphere of being in a great man's presence. At his very first question I was taken aback. 'Do you know any Violinist who plays in your Palace Western Orchestra? I would like to meet him and if possible listen to his music' said Dwaram.

I laughed and said 'Naidugaru why do you want to hear a 'band violinist? You are one of the great Indian Violinists. "He politely dismissed my remark and said 'remember, notwithstanding our claim that the violin had an Indian origin, in its present form it has been adopted from the West. Naturally they have devised and developed so many techniques to bringout the best in this instrument. I have always made it a point to listen to Western music, especially violin music – and watch for any points that could enrich my music'.

This statement by an eminent violinist baffled me but it created in me an open mind about the art. Dwaram struck me as a musician who viewed music in its universal sense. This was in sharp contrast with my experience with many senior Vidwans of Karnatic music, who felt that their music was the ultimate in the aesthetic and spiritual values and others were mostly decadent. There were no pretentious airs of a great traditionalist and he did not treat visitors as strangers. He exuded a human quality rarely met in a highly tradition and status conscious field.

I told him that there was indeed a highly accomplished violinist Mrs. Philomena Thumboo Chetty, daughter of the Huzur Secretary of the Maharaja and that she had studied music in some of the prestigious Institutions in Europe and was a protege of Georges Enesco. I also told him that it was not possible to fix an appointment at short notice because she was often on tour abroad. Whenever we met later Dwaram reminded me about a meeting with the lady.

That was how a life-long friendship developed between us. Spending even a few minutes with Dwaram was a highly enlightening and rewarding experience. He had a keen interest in and perception of every music not only Indian but of different countries of the world. He had a large collection of Discs representing music from different parts of the world, but his particular interest was violin music. He had a fine collection of Discs of Fritz Kreisier, Misha Elman, Jasha Heifitz, Yehudi Menuhin, Huberman Bronislaw etc. To compound this he tuned to foreign radio stations at night and enjoyed the music of different countries before calling it a day.

What was that unique charm in Dwaram's music that left the Mysore audience (which had a reputation of being hard to please) literally spell-bound? This could apply to other places too. Was it the smooth, pellucid instrumental tone? The ragabhava? His total involvement in making his exposition a communication with the hearts of the audience? The new look? It is difficult to say. In a way it was an audio visual experience too. There was something of all these elements that combined to elevate his performance into a superb artistic experience.

In Indian music, particularly Karnatic music – the violinist mostly reflects the basic vocalism. But Dwaram's playing was different. In his hand the violin spoke its natural language with rare eloquence – of course, within the ambit of the Karnatic tradition. It had all the ingredients that enthuse and edify a listener and also left a lingering effect on him. Once he started passing the bow, Dwaram became so totally involved in his performance, that he was irritated at any disturbance. I was present on one such occasion again at Mysore. Dwaram was playing a soulful Devagandhari when the mood was rudely disturbed by some discordant conversation in the background. Suddenly Dwarm said in admonishing tone 'who is making that noise?' The source was a pompous minister who was the Chief Guest of the evening. He slipped away soon after with his henchmen!

After the preliminary passes of the bow by Dwaram, the raga emerged in clean melodious sequences. His bowing was different from what we hear now at Karnatic music concerts. It seemed to have chartered its own functions ranging from steady smooth bowing a brisk fiddling, to tender caresses, as it were. In elaborating a raga his broad sweeps set off the tonal gradations neatly, as added lustre and depth to the raga. There was an overall fluidity in the flow of his melody and he freely availed some of the Western techniques like staccato double stop etc. to enrich the beauty and fine variety to his interpretation of the ragas. Sometimes the variations though strictly in conformity with the lakshana, also revealed daring shades of innovation, leaving purists gasping. The freshness of his delineation of ragas was enchanting.

Which were his favourite ragas? It is difficult to say, whether it was the time-honoured *Kambhoji, Kalyani, Hindola, Sahana, Sankarabharanam* or rare ones like *Jingla, Ranjani,* they acquired a clear personality all of their own under his masterly bowing. Even such ragas like *Kadanakutuhala* or *Navarasakannada* provoking a display of virtuosity stuck a stately poise instead of being merely breezy. And *Natakuranji* seems to have been one of his favourites. His exposition of this raga was compared to a coquettish maiden by a rasika.

Dwaram was perhaps the first to bring the folk song on the concert stage. Towards the end, after *Javali* and *Padam*, he played occasionally *yenki patalu* and similar Telugu folk songs. He had his detractors who viewed this as a sacrilege of the concert tradition, but then, Dwaram always took a total view of music.

Once when we were walking on the beach at Triplicane, Dwaram halted in his tracks, prodded me and said 'listen'. It was a beggar woman singing. The voice was sweet and the singing poignant. He stood and heard her till she disappeared in the distance and said "look at God's gift. What many of us pray for and try to achieve is found naturally in that woman."

Dwaram was fond of Bangalore, where he was born on November 8, 1893. Once while we went round the city he stopped the vehicle near St. Mary's Church, waved his hand and said 'I was born somewhere there in Blackpally' (The area is now named Shivajinagar). Because new constructions had come up, the house must have disappeared long ago.

Dwaram generally played on the copy of a Stradivarius presented to him at Vishakapatnam about sixty years ago. But he was also known to

have given exquisite performances on ordinary violins. The words of the late Fritz Kreisler ideally applied to him. "After all it is the player that produces the tone and not the violin. The melody is actually in the heart than in the strings. A good instrument then many be defined as one that puts the least impediments in the way of expression. Bad instruments are like shaky bridges or physical barriers that stand between you and your destination. It is the artiste who does the journeying".

Incidently Kreisler and his music were Dwaram's great favourites. But he had also an ideal figure to concentrate upon in his early period. Like the legendary Ekalavya Dwaram idolised the Late Tiruchi Govindaswamy Pillai and concentrated on his art. Though he protested it was beyond his capacity to emulate the style of Pillai, discerning rasikas traced pronounced influences of the master style in Dwaram.

I have already mentioned Dwaram's eagerness to meet Mrs. Philomena Thumboo Chetty. Besides meeting her, he was interested in taking a look at her Violin– a Guarneri. I arranged for a meeting at her home. They engaged themselves in interesting conversation about the violin and its art, which was easy because Philomena belonged to a Telugu speaking family. After the preliminaries, Dwaram wanted to see her violin. It was carefully brought out and gingerly handed to Dwaram. After a close scrutiny, he held the instrument against his shoulder in Western fashion. Her husband Mr. Francis Thumboo Chetty was aquiver, fearing some damage to the instrument. But oblivious of this reaction, Dwaram passed the bow smoothly and with an elan which made Francis gasp; 'Professorgaru, do you play Western music?" Dwaram smiled and played couple of bars from a Fritz Kreisler record.

Dwaram was a gentleman among musicians, but he could be candid while expressing views. One instance that is still fresh in my memory is connected with Yehudi Menuhin. To narrate the incident, in Dwaram's own words. "Yehudi Menuhin came to India at the invitation of Pandit Nehru. He gave some concerts, visiting some important cultural centres and meeting musicians, wherever possible. Madras was also in his itinerary. We had been invited to assemble at the Museum Theatre at a particular hour in the evening to meet the visiting maestro."

"We were there right on time, but the distinguished visitor did not appear. Our group consisted of some of the topmost musicians of the city. Suddenly Menuhin entered. There was alround excitement. We were introduced by a group of local hosts Menuhin started conversing with

the assembled musicians. Even before the preliminaries, there was a call from the Raj Bhavan – Their Excellence were waiting for him, the Governor was hosting a dinner in his honour. Suddenly he was whisked away. Then I felt that though India had been independent for more than a decade a white man was still a sahib and a Indian musician, however eminent he may be, was still a native in Independent India!"

Later Shri P.V. Rajamannar heard about this and arranged a dinner in honour of Menuhin at his home, where some musicians were also invited to perform. Dwaram performed too. Referring to this event when I queried as to whether Menuhin was impressed by his performance, Dwaram said 'I do not think so'. What was the reason? "I played to impress him. It was a mistake. I should have played my music" retorted Dwaram.

Yes, Dwaram Venkataswamy Naidu was candid but also modest. Discussing one of his performances once, when I remarked that it was a lesson in perfection to other violinists, Dwaram disagreed and said 'Did you have an opportunity to hear Tiruchy Govindaswamy Pillai? His, I consider was the ultimate in Violin art. Mine is nothing before it!"

Dwaram was one of the outstanding musicians of the Century. His was life totally involved in and dedicated to Music. And we found a spiritual and artistic fulfilment in this. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Dwaram Centenary Souvenir, 1993

61. Maharajapuram Viswanatha Iyer

Among the titles held by Maharajapuram Viswanatha Iyer, a notale one was that of 'Sangitha Bhoopati', conferred on him decades ago by an *elite* gathering of music lovers in the Tanjore district. Possibly, the place of his birth – Maharajapuram, may itself have suggested the form of this honour. Or was it the imposing figure he was on the platform that gave rise to the idea? However that may be, the title had given rise to many a witticism, a number of them authored by the musician himself.

One of these comes to the writers mind: During a recital given by Viswanatha Iyer, a certain member of the audience clamoured for the *raga* Darbar. Whereupon Maharajapuram remarked to the *rasika* that it would be superfluous for him to sing the *raga*, since he was already in a darbar, meaning thereby that, with a 'Sangitha Bhoopati' (King of the Music World) presiding, the *sabha* had become a darbar!

Actually, Maharajapuram did not himself attach any pretentious significance to the title. Indeed, anyone who came even into casual contact with him could not decide which aspect of Maharajapuram's personality he enjoyed more – his lively sense of humour, or his energetic music. Though jovial by temperament, this virtuoso's approach to music was in no way flippant. Uncertain at first on the platform, as he warmed up sufficiently to still his gay spirit, he really got into the mood: the modal panorama that he unfolded now was as exquisite in its diversity as it was enthralling in its aesthetic nuances.

Yes, 'mood' – or *manodharma*, as it is called – was the dominant force in Maharajapuram's music. Each *recital* of his seemed to possess an air of unpredictability. Naturally, his music carried far on the wings of his *manodharma*, had always a touch of originality. Often the same *raga* sung by him in one recital would be entirely different in the next, without of course overriding its basic element and sentiment. When he was carried away by his flights of fancy into realms unknown, his music was overawing.

I remember one such occasion when Maharajapuram began, as usual, by retailing jokes, but suddenly assumed a serious air, on the concert platform. His voice, as unpredictable as his mood, was also not amenable at first. Naturally, the initial pieces sounded rather perfunctory. When he took up the *raga* Suddha Dhanyasi – a pentatonic mode which is generally dismissed with the singing of a composition in it before any serious attempt at elaboration – it was expected that he would follow the customary line. But, in the *alapana* prelude he startled the audience by suddenly unfolding a curve in an astonishing tonal form. The movements following came in such rapid succession and in such original and daring patterns as to make the audience wonder whether Maharajapuram was at all moving on the right track. Nevertheless, the subsequent part of the *kacheri* consisted of modes daringly rendered and exuding a richness of *rasabhav:* the climax of it all was his favourite *raga,* Mohanam, another pentatonic mode which is universal and perhaps as old as man himself.

Speaking of Mohanam reminds me of the classic comment of the late "Kalki" Krishnamurthy on the title 'Sangita Bhoopati'. "The title is very apt." said "Kalki", "considering that, in the Hindustani, Bhoop corresponds to the Mohanam of the South. Maharajapuram's indisputable hold on Mohanam made him also an ideal Bhoopati or master of Bhoop!"

Anyway, Maharajapuram did not seem to be unduly affected by such encomiums, or by honours showered by his admirers. He seemed to take them in his stride with the grace and humility of the true artiste. He was something of an epicure, prizing the good things in life. He was fond of perfumes and was always well dressed, often in silks, though not exaggeratedly fastidious. His very appearance was suggestive of buoyancy. The rotund figure topped by a bull-neck and a broad face lit up by a smile, the ears adorned with glittering diamond studs, and the few straggling grey hairs tied behind in a pea-sized knot had a touch of comicality about them. And his *penchant* for sparking off into witticisms and puns at the slightest provocation made his company as entertaining as his music was elating.

His music, too, had a singularly resilient quality, the modal patterns emerging in delightful effervescent forms, often reminding one of the notes of the *nagaswaram.* Their unexpected facets and expansive dimensions

suggested that probably, the *nagaswaram* played a dominant role in shaping his art.

Viswanatha Iyer was born on 15-9-1896 at Maharajapuram, where the atmosphere was always laden with the haunting music of the *nagaswaram*. Situated on the banks of the Kaveri, the village of Maharajapuram, in Tanjore district is close to Tirukkodikaval, with a famous shrine of Siva, and familiar in the recent past as the place where the master violinist, Krishna Iyer, lived. There are festivities, throughout the year in temple there – as in any of the important shrines of Cholamandala – when some of the best-known *nagaswaram* players come and offer choice flowers of their art. Young Viswanathan would play truant and tread the path to the temple to participate in the festivities. Particularly the *nagaswaram* music of the great Thirumarugal Natesan (uncle of the late Rajaratnam Pillai) seemed to haunt him. "While listening to that divine music, I would forget my school, my books and my home." would say Maharajapuram.

Naturally he was questioned on the point by his father after he had for many days repeatedly stayed away late, sometimes even overnight. "Of course, I did not hide anything from him and told him of my infatuation with music, particularly with *nagaswaram* music of Thirumarugal Natesan, which seemed to obliterate the memories of everything else for me. Such a retort, which would normally have merited a thrashing had the contrary effect on my father. After all, he too was very fond of music, and Thirumarugal Natesan was one of his friends....."

Anyway, that brought to an end Viswanathan's school-days, and his father, Ramayyar, a *mirasdar*, thought it would be more fruitful to allow his son to pursue his zeal for music, eventually deciding to place him under another of his friends, Umayalpuram Swaminatha Iyer, a great scholar-exponent of music and a disciple of Maha Vaidyanatha Iyer.

When he came to his *guru*, Viswanathan could already sing many *ragas* with facility. So after a brief test, Umayalpuram decided to put him immediately on advanced course of study. "Perhaps I was one of the very few who started straight away with a *varnam*, skipping all the preliminaries" Maharajapuram said to me, with a twinkle in his eyes. The apprenticeship with Umayalpuram was very steady and uneventful and

the musical lessons imparted by the *guru* were methodical. With his alert mind, the pupil grasped the science of music quickly, even if his conviviality often interfered with the seriousness of the pursuit. An episode in his career, which possibly proved a turning point, will illustrate this aspect.

Among Umayalpuram's pupils was a lady who was fairly advanced in her studies. One day, in the midst of a lesson, when development of the *swaraprastara (sargam)* in an unusual raga was being executed. Umayalpuram asked Maharajapuram to join in the singing. Unfortunately, the young man could not sing *swara* to that particular *raga*. Umayalpuram smiled and remarked: "How is it you are unable to perform a feat managed with such facility by a lady?"

The matter was dismissed as a joke by the *guru*, but the pupil took it to heart. "I could not sleep that night," said Maharajapuram, "particularly at the thought that I had been put to shame by a lady." He wanted to master the intricate technique of *swaraprastara*, and, obsessed with the idea, he repaired everyday to one of the pavilions *(mandapams)* by the Mahamakam tank in Kumbakonam and there practised strenuous music exercises to the point of hurting his vocal chords.

On one such occasion, one Vengu Iyer, a musician, whose proficiency in the art unfortunately remained unrewarded, came to Viswanathan and enquired after him. Learning the reason for the strenuous practice, Vengu Iyer initiated him into certain exercises he had assiduously developed, which in their turn opened the eyes of the young man to the secrets of the art and widened the horizons of his music. A few days later, when the lady mentioned above was having a practice session, Maharajapuram offered to sing the *swara*, Umayalpuram's first reaction was one of plain amusement. However, he asked the pupil repeatedly to sing the *swara* for different modes – some of them difficult – in all of which young Viswanathan came out with flying colours, much to the astonishment and delight of his *guru*.

Maharajapuram had now arrived at a stage of maturity calling for a re-examination of his art. He wanted to correct the faults in his music and improve the *tala-laya* aspect. A strange circumstance helped him to gratify his urge. His brother had invited one of his musician friends to his home,

to hear young Viswanathan (of whose music the family was proud). This friend was Palani Rangappa Ayyar, and eminent percussionist, who played exquisitely on the *mridangam*, the *ghatam* and the harmonium. The result of this contact was that young Viswanathan followed Rangappa Ayyar to Palani to have solid grounding in *laya*.

In Palani and its surrounding areas, his voice and music became before long an attraction for the people, and he was repeatedly asked to give performances: his schooling in *laya* was possibly achieved in this manner - more on the platform than at the feet of his master in his home. "I cherish the sympathy and understanding of Rangappa Ayyar, which not only gave a perfection to my knowledge of *tala* and *laya*, but also made me proficient on the *mridangam* and the harmonium," Maharajapuram said to me. "Indeed, I was so grateful that I offered him whatever money I earned by giving performances – and it was goodly sum because I was in high premium already. But he was loth to accept, and I had to press him to take it."

Even before his apprenticeship with Umayalpuram Swaminath Iyer, Maharajapuram used to sing at public functions. One such recital he remembered was in connection with the Coronation Celebrations of King George V. Though he was not at that time well trained, he had, by his good voice spontaneity and naturalness of expression, already won a host of admirers. Later, after his training under his two masters, his music emerged with a characteristic beauty and finesse. From then on, Maharajapuram was in constant demand, and, though young in years, he found himself in the distinguished class of stalwarts comprising Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer, Ramanathapuram Srinivasa Iyengar, Madurai Pushpavanam and Palladam Sanjiva Rao. In fact, he virtually held the field after the passing of Srinivas Iyengar and Pushpavanam and the fading away of Koneriajrapuram from the platform, till the advent of Ariyakudi Ramanuja Iyengar.

Occasionally, however, his voice suddenly would become amenable, unfolding to the listener a magnificent vista that was reminiscent of his best period. Old-timers speak nostalgically of his music and of the vast flights of *manodharama* that once came to him so easily. They recall with relish the times, when getting his 'mood', he would pause on and elaborate

on single passages in *kritis* – instead of singing away the whole – into seemingly infinite variations, in both *raga* and *swara*. While his vigorous treatment of such *ragas* as Arabhi, Darbar and Mohanam enlivened the audience, his sensitive rendering of pieces like *'Kshinamai'*, in Mukhari, and *'Kshirasagara'*, in Devegandhari, would move them to tears. Similarly, the audience would be overawed by his spacious execution of classic ragas like Kambhoji or stately pieces in that mode, like *Sri Subramanyaya Namaste"*.

Speaking of his mastery over Mukhari reminds me the day when he sang the *alapana* of Mukhari before rendering the Kriti *Ksheenamai*. Mysore T. Chowdiah was supporting him on violin. After Iyer's *alapana*, when the turn of the violin came, he refused to play stating "Your Mukhari was so divine and inspiring, I would like to retain it in my memory and do not want either to spoil or dilute the effect by my violin playing.

The occasional exotic strain, borne through fanciful flights in his rendition, more often suggested a strong impact of Hindustani music. Yet Maharajapuram, though cherishing a high regard for Hindustani music, had not actually cultivated it. But atleast one singer outside the Karnatak fold seemed to hold a special fascination for him – Balgandharva. Maharajapuram had a large collection of this vocalist's disc-records of stage and devotional songs. It was always a delightful pastime for him to play these records and he had, in fact, memorised many of the songs so precisely as to have startled a North Indian audience, years ago. "My happiness was all the greater when I found that Balgandharva and I received the National Award together," said Maharajapuram.

Although a product of old times and steeped in tradition, Maharajapuram was not, unlike some other musicians in the field, depressed or distressed over contemporary trends in Karnatak music. Possibly his natural cheerfulness overrided such pessimism. "After all, ignorance of classical traditions in music is not something new." he would say. "It existed even before".

He illustrated the remark with a story from his life: "Once I sang before a reputed patron of the arts in Andhra, accompanied by top instrumentalists I thought he would certainly enjoy the spirit and

sentiment behind the compositions of Tyagaraja – which I always prize most – and presented a few of them, stressing the beauty of each sequence and passage. After a while, our host interrupted us and asked: "What has happened to you people? Why is there no *fight* among you?" We were taken aback. So, reluctantly we finished the latter half of the programme in vocal and *swara* arobatics, which evidently satisfied our host, considering the generous presents that he made us after the concert.

"Similarly," said Maharajapuram. "I recall the boasting of a neighbouring lady, a member from the class of the new rich, who spared neither time nor money to make her daughter culturally advanced. "The same man' said she, 'who teaches my daughter also instructs the girl next door. Today, he said, he would commence teaching Saveri to both. I insisted that he should not teach any ordinary variety to my daughter, but only the pure and the best – Suddha Saveri' The lady was obviously ignorant of the fact that Saveri and Suddha Saveri are poles apart." (While Saveri is close to Jogiya in Hindustani music, Suddha Saveri corresponds to Durga.)

"Such stray instances apart, I find that earnest students of music at all times outnumber the ignorant. But the situation and circumstances greatly help the promotion and the maintenance of the classical qualities of this noble art, now drawing sustenance mainly from the works of the trinity – Tyagaraja, Dikshitar and Syama Sastri."

Incidentally, Viswanatha Iyer was a great devotee of Tyagaraja's and never missed the annual *aradhana* celebrations at Tiruvayyar, to offer his homage at the *samadhi* of the composer. "Tyagaraja's compositions" observed Maharajapuram, "breathe the very essence of the beauty and spirituality of our noble musical traditions. They are always a source of inspiration and guidance for the cultivation and promotion of music at any time. They underline *sadhana* and *bhakti* (perseverance and devotion), the two forces that transcend time and space. As long as they guide future generations, too, I have no fear for the noble traditions of Karnatak music."

Towards the evening of his life Maharajapuram had no doubt left the best phase of his life behind. As a concession to age, though the pace of his activities had slowed down, he still had the urge to sing and give expression to musical ideas that had attained a mellow maturity. Indeed

he was being invited to distant places where there were sizeable sections of his admirers. He was the same rotund and mirthful personality. But the voice had lost its original sparkle and could not present ideas with the same depth of tone and wholesomeness and also sensitivity that were once characteristics of his music. It had developed a dry texture and could attain desired warmth only after considerable time. Thus his music was more ideally suited to small and close gatherings, a sort of chamber music party. Though he was conscious of this fact, Maharajapuram himself was not unduly perturbed over this.

The intesnsity of his devotion to Tyagaraja was so much, he intended to settle at Tiruvayyaru itself where the *Samadhi* of Tyagaraja is situated and breathe his last very near this monument. Maharajapuram belongs to the shishya parampara of Tyagaraja. Did he take any steps for the continuation of this tradition? We cannot say because he was always a busy musician and more than that by nature he was light hearted and not serious. Nevertheless, he has also contributed his might in this respect where quality supercedes quantity in numbers. His best known disciples are veteran Vidwan Dr. Semmangudi Srinivasa Iyer and Vidwan Maharajapuram Santhanam, the leading lights in the sphere of Karnatak music. True, they inherited the mantle of Maharajapuram Viswanatha Iyer; but whether they inherited also his style is doubtful because it was so original and individualistic. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Gayana Samrajya, 1996

62. Mudicondan Venkataramayyar

The modern concert of classical Karnatic Music as described by G.N. Balasubramaniam in a radio talk is a well-thought out presentation, both from the determinate (recitative) and indeterminate (interpretative) points of view. According to him a concert is divided into three parts: (1) pre-*pallavi;* (2) *ragam, tanam,* and *pallavi* and (3) the post-*pallavi* section of comparitively light music. From the opening *varnam,* through alternating fast-and slow -paced kritis, the classical atmosphere becomes slowly heightened. It culminates in the second part, i.e., *ragam, tanam,* and *pallavi.* From this peak of the concert, there is then a watering down.

Thus it is apparent that the concert is pivoted on the *pallavi.* By the time the musician has warmed up, his faculties have been gathered to the full and his form has attained to its best. Now the musician's artistic sensibility and technical proficiency are brought into full play. Naturally this stage is the most important, and the one awaited with the utmost interest by the *rasikas,* at least that section of the audience concerned with the more serious and intellectual aspects of the art.

During the early 1950's, a couple of friends of mine, had a dispute about some aspects of the Pallavi. And when I visited Madras, I went to the eminent scholar and the head of the department of Sanskrit at the Madras University, Dr. V. Raghavan who was also an authority on Music, to seek clarification. He suggested that I should meet Vidwan Mudicondan Venkataramayyar who was the Principal of the Teachers College of the Music Academy and was deemed as an authority on Pallavi. Dr. Raghavan was also the Secretary of the Academy. Accordingly I went to the Academy's office in Mowbrays Road, housed in an old moss covered building, on the spot of the present Academy's building and enquired a figure standing in the compound to direct me to Mudicondan. When he said that he was himself the person concerned, I was taken aback to find a figure contrary to my cherished image of the Vidwan as a stern haughty person, conscious of his status and condescending in manner. He was very simple as to mistake him to be the clerk of the Academy. After our acquaintance turned to close friendship in course of time, I realised that he epitomised the ancient saying 'Vidya dadaati Vinayam'.

Inevitably the *pallavi* has been considered the *tour de force* of any musician. Any concert of Karnatic music is regarded incomplete without

the pallavi and not infrequently do we find even musicians in the making, who are immature in conception and ill equipped in technique, vainly trying to tackle the *pallavi.*

The history of Karnatic music abounds in stories of duels fought between Vidwans on the *pallavi.* It was the *pallavi* that decided the historic contest between Bobbili Kesavayya and Syama Sastri, the great composer. Similarly, the *pallavi* was the deciding factor in the celebrated two-day contest between Maha Vaidyanatha Iyer and Coimbatore Raghava Iyer. Musicians concentrate all their thoughts and energies towards achieving a perfection of this aspect of their art, which should not only establish their pre-eminence in the field, but, if possible, contribute to their invincibility.

What is a *pallavi?* It is a passage generally set to a tala in one or more cycles and taken up for an extempore improvisation during the latter part of a concert, i.e., when it has reached its"high-water mark" as described by G.N.B. The subject is a line of a *sahitya*, pre-determined or, as it happens rarely, composed on the spot.

As known to anyone familiar with Karnatic concerts, there are three stages in the exposition of a *pallavi.* The *alapana* which creates the proper atmosphere, the *tanam* which slowly animates it, and the *pallavi* proper in which the artiste's moods and impulses have free play. By his spacious *alapana* of the chosen raga the artiste brings out its personality. This is followed by the *tanam,* which corresponds to the *"Nom tom"* of Hindustani music, and which moves in a sort of free rhythm and sets the stage for the *pallavi* to follow in a determinate form.

At this point the creative impulses of the musician manifest themselves in all their intensity. Keeping in view the tala of the *pallavi* he elaborates it, delightfully changing the forms in the process of the *neraval* and rounds off the proceedings with a *swaraprastara. The* improvisation is particularly aimed at displaying the diverse aspects of the rhythm.Inspired by the moods of the moment, the *pallavi could* be a test for the the leading musician and his accompanists, who often cannot anticipate the course it takes through the flights of the vocalist's *manodharma.*Inevitably there is an elememt of surprise in its explosion.

Pallavi

The term *pallavi* is generally attributed to the combination of the three first letters of its components -*pada, laya* and *vinyasa.* But Mudicondan

Venkataramayyar had a more logical explanation. "In olden days," he used to say, "the theme chosen for a *pallavi* was generally a passage from a classical composition. Very often the opening passage itself – that is the *pallavi* -was chosen, thus lending the designation *pallavi* to this. And the *pallavi* atleast in spirit though not in name, had been with us from ancient times. Since the soul of Indian music is to be found in its *manodharma*, the improvisatory aspect was always pre-eminent in it. The question of the designation apart, the seeds of the modern pallavi could be found in the varieties of *alapti* defined in ancient treatises – *ragalapti*, which was free, unmeasured improvisation, and *roopakalpti*, which had a determinate character.

It is true that almost all the eminent musicians distinguished on the concert platforms were also expert exponents of the art of *pallavi*. But some were more noted for this art. Gopalayyar, the composer of the celebrated *varnam, "Vanajakshi"* in Kalyani, was better known as "Pallavi Gopalayyar". Similarly we come across many great names such as those of Pallavi Doraiswamy Iyer, Pallavi Sesha Iyer and Pallavi Raghava Iyer. Though he was not so designated, Mudicondan Venkataramayyar was esteemed as an authority on the art of *Pallavi*, while being equally respected as a teacher of and scholar in the *sastra* and *sampradaya* of Karnatic music. The fact that he was the disciple of another master of the *pallavi* - the late Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer- may well be responsible for this impression. But his elaborate exposition of this art, firmly on classical codes, and particularly his very illuminating lecture-demonstrations of its different aspects - both familiar and rare - did no doubt substantially contribute to this impression.

Oddly enough, Mudicondan did not possess the stern and scholarly looks of a man steeped in *sampradaya*. Visitors to the annual conferences of the Madras Music Academy were familiar with this short, wispy figure during the debates on the *lakshana* and *lakshya* aspects of music or during expositions of their rare and obscure points. He did not strike one as a Vidwan at all. His pan-box, his walking stick, the slow drawl and casual manner of his speech, and the occasional abstracted look indicated more of a provincial schoolmaster than of a scholar and Principal of the Academy's Teachers' College of Music. But when he chose to discuss some aspect of Karnatic music, whether technique or tradition, Mudicondan became animated. His conversation indicated that, despite his strong attachment for the old and strictly classical codes and conventions, Mudicondan had also an open mind about them. His exhaustive studies, particulary in the different spheres of the art, were no

doubt responsible for his broad vision and his manifold contributions as a scholar, writer and teacher. Notable among them were his lecture-demonstrations during the music festivities of Madras. There, almost every year for nearly two decades, Mudicondan presented unknown and obscure aspects of Karnatic music. His work enlightened and provided intellectual satisfaction to many *rasikas.*

Born in 1897 at the village of Mudicondan, in Tanjavur district, where the great composer Goplakrishna Bharati was born and lived during his early years, Venkataramayyar hails from a family in which music was cultivated more for its own sake than as an avocation.(Indeed Ayyar belongs to a branch of Bharati's family.) Brought up in an atmosphere rich with music and with ample opportunities to hear eminent men of the day such as Ramanathapuram Srinivasa Iyengar, Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer, Madurai Pushpavanam and many stalwarts of the nagaswaram, it was natural for Venkataramayyar to develop a love for music and actively practice it. His earlier years were spent under one Vedaranyam Swaminathayyar, who gave a direction to his talents. It was he who introduced Venkataramayyar to one of the masters of the period – Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer.

Turning point

By the time he was concious of his aptitude for music, he could sing easily about 30 or 32 ragas. But his serious attempts to learn music began in his early teens. Vedaranyam laid the foundations, but his apprenticeship with Konerirajapuram was the turning point. It was indeed electrifying. He could sing *swara* within three months. Later two others – Ammasatram Kannuswamy Pillai, the great *tavil* Vidwan, who initiated him into the intricacies of *tala* and *laya,* and Simizhi Sundaram Iyer, who impressed the *bhava* aspect, were greatly influential in moulding Iyer's talent and broadening his vision.

"I must confess that the impact of Konerirajapuram and Simizhi Sundaram Iyer have been the strongest in my music," Mudicondan used to say. Between Konerirajapuram and Iyer was established an intimate understanding and a deep *guru-sishya* relationship. In accordance with the old custom he was staying with him Often he woke up Iyer in the middle of the night to initiate some intricacies of technique or secret features handed down from generation to generation, so that they should not be heard by other ears when the world was awake. It had all the mysterious air of an *upadesa.*

"But with Simizhi, his relation was more like that between brothers. Simizhi was a disciple of the great Maha Vaidyanatha Iyer and later of Ettiyapuram Ramachandra Bhagavathar and was a great favourite of Tirukkodikaval Krishna Iyer. His *alapana, neraval* and *swara* had all the rich essence of *rasabhava* while the fecundity of his imagination was marvellous. It is sad that the career of this genius was cut short in his 40th year."

Coming under the influence of such masters of the time and having ample opportunities to meet and hear the great Vidwans of the age, Mudicondon indeed built up a varied and seemingly inexhaustible repertoire through the years. He successively expounded many features of Karnatic music such as the correct singing of *neraval, tanam, pallavi, tayam,* deviation of tunes in ancient compositions, and so on. Under the last he revealed as to how some kritis like *"Nee Dasanudasa"* and *"Rama nee samananmevaru"* that are sung now in Kalyani and Kharaharapriya were originally composed in Hamir Kalyani and Dilipakam respectively. But the most noteworthy of all such lecture-demonstrations was the exposition of a *pallavi* in the Simhanandana tala in 1952, and the *shanmarga pallavi* three years later.

Comprising all the angas of a tala except *anudruta (laghu druta, guru, pluta and kakapada)* and having eighteen divisions to a cycle totalling 128 *aksharakalas,* Simhanandana is one of the famous 108 tala-group almost obsolete today. The labyrinthine structure of the tala possesses a challenge to the exponent, particularly to his memory, by its repetition of the several *angas.* It takes one not less then five minutes to complete a cycle of this tala in *chauka kala* (slow tempo). Explaining earlier how he was initiated into its strutcure through its *sollukattu* by the late Tiruvizhandur Kannuswamy Pillai, the famous *tavil* player, and learnt the *pallavi,* a composition of Maha Vaidyanatha Iyer, from his disciple Umayalpuram Swaminatha Iyer, Mudicondan described to a house, packed with Vidwans and *rasikas,* the structure and character of the tala, exhaustively quoting from ancient texts.

He next presented the *pallavi* with a suitable *alapana* and *tanam* in Kambhoji, delineating the sahitya in the *neraval* in enlivening variations and systematically accelarating the *pallavi* in three speeds. He followed this with *avadhana* by maintaining the cycles of tala in constant speed on the one hand, while systematically accelerating or decelerating its speed on the other without affecting the sentiment of the mode. At the conclusion he was greeted with a thunderous ovation.

Apparently not fully satisfied with this, the Vidwans and *rasikas* later gathered at the residence of M.S. Subbulakshmi to enjoy another round of the Simhanandana *pallavi.* After the exposition, the overjoyed audience expressed their appreciation in various ways. The Sadasivams presented Mudicondan with an apparel in accordance with ancient custom, while Semmangudi Srinivasa Iyer presented a gold watch which he had received from the Travancore princely house.

"Shatkala Pallavi"

Expounding the *shanmarga pallavai*, or more correctly the *shatkala pallavi* (*pallavi* in six speeds) was another of his remarkable performances. Here too, before presenting the *pallavi*, Mudicondan explained the history, the various components, and the techniques of building up a *pallavi* into an elaborate aesthetic structure in six speeds, with relevant quotations from ancient texts. He chose Kalyani for the *alapana* and *tanam* and *pallavi*, whose *sahitya* ran thus – *"Navarasarasikashikamane sadgunanidhichandra Kulasekhara"*. Throughout he maintained the *rasabhava* both in the delineation of the *sahitya* and the *swara.* He went three speeds up and came three speeds down. It was intriguing how he maintained the precision of the time cycle of each section with a span of 32 *aksharakalas.* Recalling that day, Mudicondan said that though it was undoubtedly a difficult subject for exposition, demanding the most of the musician's technical equipment, aesthetic sensibilities and above all the time conciousness inherent in man, it should be developed to a high artistic degree as to give an aesthetic satisfaction. That is why we come across very few names like Shatkala Govinda Marar, Shatkala Narasayya and so on among the ancients, though the intellectual appreciation of music was developed to a considerably higher degree then.

From the day of his first recital, way back in 1919, which brought him to Madras and into public attention, to the day on which he eventually settled there as the Principal of the Teachers' College of Music, established by the Madras Music Academy, Mudicondan Venkataramayyar divided time between concert engagements and scholarly activities.

"Karanataka Sangita Sampradaya" according to Iyer comprised of three entities. The *lakshana* aspect, which is based on the experience in music in its codified form, the *lakshya*, that is, the living form itself and *manodharma*, the factor that is the very life and soul of music, as to make it a creative art. A happy combination of all the three could be termed as *Karanatakasangitasampradaya* in a broader sense, " he used to aver.

"But I must say," he continued, "that we are not living in that ideal situation today. Often I am pained to see so many men of music paying little heed to the vital aspects of the art that have kept the tradition alive. I can mention instances in which they have deviated from the tradition, either due to ignorance of *lakshana* or to the choice of an easy road to popularity, never bothering to acquire the spirit and essence of the *Karnatakasangitasampradaya*. But for the moment I shall confine to my favourite subject, the *pallavi* and its present fate in Karnatic music."

"Nowadays it is very hard to recognise in the perfunctorily aired pieces of our concerts the *pallavi* in its real sense, and the one that could stand the test of *sampradaya*. For instance, the very designation *ragam, tanam* and *pallavi* is incongruous because *ragam* is there in all these three aspects of a pallavi. It should be *alapana, tanam* and *pallavi*. Similarly I find that the terms, *anuloma, viloma* and *pratiloma,* are loosely expressed without understanding their significance. And then the tendency to impress the audience with excessive rhythmic *swara* patterns, more akin to *jathis*, seems to stress that the musician is led away by the mridangam, instead of having it as an adjunct to his creative efforts. There are many such faults which are the despair of people, conditioned to the traditional value of music."

Creative fancy

"Yet I may say that a *pallavi* still represents the *manodharma* aspect of music today. An ideal *pallavi* is that which the musician regards mainly as a vehicle of his creative expression and not as a symbol of viruosity. The technique here is always subordinated to the aesthetic. In addition to the rich *rasabhava* of the respective *raga,* a pallavi should epitomise the best aspects of a *kriti, pada, swara, neraval* and *laya* in its delineation. After a detailed elaboration of the passage, without affecting the *padagarbha* or the stationary points of the sahitya, the exponent should develop it into three systematically doubled speeds. The *pallavi* must be pleasing, emotional in content, spiritual in satisfaction and intellectual in appeal. It should be able to overshadow the rest of the items in a concert. There are elaborate rules laid down so as to how it should be commenced, the several stages of its development and so on. The musician should avoid excessive concentration on trivialities like juggling the *laya,* etc., which, though momentarily thrilling to his audience, are inartistic and against the *sampradaya*."

"It does not mean that our predescessors were unaware of such exhibitions of skill. Recalling the music of such masters of *pallavi* like my

guru Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer, Ramanad Srinivasa Iyengar, etc., I can say that they were infinitely better equipped for such a show of skill. But, by and large, they concentrated on the aesthetic, reserving such skilful expositions to exclusive groups of Vidwans and people academically interested."

While referring to Bidaram Krishnappa, Mudicondan used to recall his performance at the Mysore Palace. "I was invited at the instance of Bidaram Krishnappa who had attended my concerts and appreciated my performances. When I went to Mysore, I was neither acquainted with the Palace protocols nor the etiquette. Krishnappa kindly initiated me in this respect and also the proper form of appearance in the concert etc. I did not have a durbar dress, which was mandatory to appear before the Maharaja. I was saved from this dilemma by Veena Subbanna who kindly offered me a durbar dress for the occasion and I must add, a costly dress too. And Krishnappa helped me to put it on. The concert went off satisfactorily. And after the concert I was invited by Veena Subbanna to his residence for a dinner. After the dinner, he offered me the customary Tamboolam and also the dress which he gave earlier for me to wear. They were great men indeed."

Pallavi and dance

Reacting to a question about the possibilities of *pallavi* in other functions, say like dance besides music concerts, Iyer questioned, how one could fix the determinate form of a nritta on the fast fluctuating movements of a *pallavi* determined by the moods of the moment or what *abhinaya* one could envisage in a *pallavi* the syllables of whose *sahitya* more or less serve as milestones for the movement of the musician's *manodharma.* Being essentially a form of *manodharmasangita* and subject to extempore improvisation the place of the *pallavi* is only in a music concert and not in the dance, he said.

Returning to the present prospect of the *pallavi* Mudicondan said this should be seen in a larger context, because due to the change in attitudes and values, the tradition of Karnatic music itself is in a flux. The present *katcheri dharma* consists of nine different forms, nine different composers only and not much devoted to *manodharma*.It may take time for people to realise the importance of *manodharma* and find the soul of our music. That will automatically set off a reaction and restore the glory of the classical heritage of this art." ★

Gayana Samrajya, 1996

63. Natanahally Chennakeshaviah

"I cannot forget the help rendered by my pupil Brahmasri Chennakeshaviah in transcribing the songs and revising the proofs for the Press" said the eminent composer Mysore Vasudevacharya in the author's acknowledgement of the first volume of the *Vasudeva Kirthanamanjari* published in 1928. It is true whenever he was in the mood and sang, Chennakeshaviah recorded the composition of his guru and thus preserving the original musical ideas of the Acharya manifesting through these compositions. Chennakeshaviah seemed to have a special knack in this respect. In due course these faculties were of great help when he undertook the collection and later publication of the works of the composers of Karnataka. These were collected mostly with the original scores with much effort from veteran musicians and other sources. Later on they were drafted in notated forms for easy comprehension, study and also preservation for posterity.

I heard about Chennakeshaviah first from my friend Vidwan S. Lakshmana Sastry who was studying under Vasudevacharya. But it was mostly Chennakeshaviah who was handling these novices and guiding them through the lessons with an understanding and patience. Later on I was surprised to find that he actually resided in the same street as mine (D. Subbiah Road) in the Mysore city . I used to see him on his evening strolls passing my residence, singing for himself and some times with snaps of his fingers maintaining the rhythm. None could miss this tall stately figure. Later on when I was a student at CTI, one of my classmates said that he studied drawing under Chennakeshaviah at the Sharada Vilas High School. Thus I came to know that Chennakeshaviah was also an artist apart from being a musician.

But the first time I saw him in a musical set up was at the Vithal Rao Rama Mandiram in Mysore's Sivarampet. It was a concert of Vasudevacharya and he was flanked by two Tamburas. One of them was being played by B.K. Padmanabha Rao while the other played by Chennakeshaviah. Both occasionally joined their guru while singing, as it was customary. It was nearly three decades later I actually had a personal contact which developed into close friendship. At the instance

of the Mysore Sangitha Kalabhivardhini Sabha, Chennakeshaviah had taken up the publication of the compositions of Mysore Sadasiva Rao. We somehow met in this connection and used to discuss occasionally the compositions and exchange information about them. This apart, one could not miss Chennakeshaviah for long because he was an important fixture in the music scene of Mysore city. Though he was not self projecting by nature, Chennakeshaviah was respected by the music fraternity as a scholar who had a wealth of knowledge in both the Lakshana and Lakshya aspects of music. Perhaps the image of a scholar obscured the practitioner in him which was reflected in the limited appearances as a concert artiste.

Chennakeshaviah was born on 5-11-1895 at Natanahally near Mandagere on the banks of Hemavathy in an orthodox family. Those were days when rural parts were not culturally barren as now. Even a hamlet had its Bhajan mandiram and music wafted from various sources – homes, shrines, fields etc. Music indeed was an integral part of the life of the people. Thus Chennakeshaviah was exposed to music even from the time of his birth. Music being inseparable from any event religious or social, it was inevitable that an appreciation of and taste to the art was inculcated even from the young impressionable age. This apart he was also obliged to learn and sing the songs of the great saints of Karnataka in their age old musical setting, passed on from generation to generation. Thus an appreciation and love for music was implanted in that all pervading musical atmosphere. But facilities were also wanting for a methodical study in the rural parts in those days.

"I am so much indebted to my parents in my love for music" used to reminiscence Chennakeshaviah. "My mother Lakshmidevamma had a large repertoire of songs for any occasion i.e., daily worship, special festivals, events like weddings and such other occasions. She started the day with songs in udayaraga in early morning and I could always hear her singing during the course of the day at worship or at work or even as a pleasant pastime in the company of ladies. Her stock of devotional songs of the many saints of Karnataka was extensive. And it is interesting to know that though she did not have any systematic training in music and neither could recognise a raga, whatever she sang was imbued with ragabhava. All these songs were in use in the family for generations, carefully preserved and practised in their prisitine purity."

"It was the same with my father Keshaviah who was also called as Sannappa. His recital of mantras during the course of the day as a part of the devotional functions, or singing as a pleasant pastime were sonorous and reflected a pleasant ragabhava thus registering themselves in mind and eventually led to my eagerness to learn the art under a proper guru.'

Chennakeshaviah had his schooling in the village school and came to Mysore to attend the lower secondary examination. And it was certainly a new experience for this village lad. He passed this examination in his 14th year. And he could whet his appetite for music by listening to many vidwans both residing at and visiting Mysore. Before long a search for a guru began and he approached Vina Shivaramiah and persuaded him to accept him as a disciple and help in his pursuit of music. Shivaramiah was the son of the eminent musician Padmanabhiah who was also the guru of Vasudevacharya. He was also a palace Vidwan. And this accounted for the good number of compositions of Padmanabhiah taught by Chennakeshaviah to his students later. Besides music Chennakeshaviah also studied drawing and painting. Life was running on an even keel because those were days of not many wants and simple living. With no distractions students had enough time on hand to pursue and practice the art seriously. Chennakeshaviah availed these days of tutelage under Shivaramiah to study the art deeply. He also travelled with his guru in his tours of important cultural centres in both south and north India. He had thus an opportunity of meeting many performers and scholars.

After he shifted to study under Vasudevacharya, Chennakeshaviah as he used to say "opened up to me a new world because the music of Vasudevacharya was like an ocean." Meanwhile with his knowledge of Sanskrit, Hindi, he occupied himself in the study of the history and Lakshana aspects of music. Meanwhile he was appointed as a teacher of drawing at the Sharadavilas High School and served the institution for more than two decades. He devoted the spare hours after duties at the school, for the study and practice of music. Those were the times of Nalvady Krishnaraja Wodeyar when Mysore was thick with a musical atmosphere and famed as an important centre of culture. Besides musicians, many scholars of various disciplines were also under the royal patronage. Chennakeshaviah availed this opportunity for a deeper study of the Lakshana aspects, and had discussions with many of the

scholars. Particularly he was influenced by Rallapalli Ananthakrishna Sarma whom he addressed as 'Panditharu' while Vasudevacharya's guidance enlarged the Lakshya aspects.

Chennakeshaviah served music in a dual capacity – Guru and writer. In the latter capacity he enriched the art by publications of a durable value. Some of these were written by him while others were edited versions preserving the valuable heritage of Karnataka. The first in this series was the compositions of Mysore Sadashiva Rao, published by the Sangitha Kalabhivardhini Sabha, Mysore. This was a very tough task because though Rao was esteemed as the progenitor of the Mysore Music School, not much of his life was known while most of his compositions were scattered and not available at one source. Gathering of the biographical material and also compositions with the original musical score was an ardous task indeed. Though there was an editorial committee, the burden of work fell mostly on Chennakeshaviah. This work was published in 1954 and contains 35 compositions in notation while only text has been provided for another 12 with fairly detailed biographical notes.

Another work is titled *Ragaalaapana paddhati, Taana* and *Pallavi*. Though it is said to be a handbook on this branch of Karnatic music, it gives not only detailed information about Alapana and Tanam but has 181 Pallavis in use during the course of years in notation, their variations in different time measures etc. For good measure only the text of another 148 Pallavis are also appended. The second part of the work comprises of the compositions of the author himself like Gita, Varna, Kirtana, Tillana, Javali etc. all in Kannada. It is more than a handbook and could be called as a Dictionary of Pallavi.

But Chennakeshaviah's magnum opus is certainly the *Haridasa Keertana Sudha Saagara*. This three volume work contains the songs of the Haridasas of Karnataka with time honoured tunes in notation. A total of 221 songs of more than 30 Haridasa composers are spread over in these volumes. They comprise Sooladi, Ugabhoga, Kirtana etc. Besides a fairly detailed biographical note about each composer, detailed descriptions of the Ragas in which these songs are composed, the meanings have been also provided. Truly a herculean task considering the wealth of material incorporated in the works not to mention the age old musical setting coming down through generations and now about to disappear. These

aspects make this publication truly valuable both for the present and future.

Besides serving the muse through these publications Chennakeshaviah was one of the few musicians of Mysore interested himself in the academic activities of the art. He started attending the annual conferences of the Madras Music Academy in company with his guru Vasudevacharya and later on started participating independently. For nearly two decades he was a familiar figure in the experts deliberations in the mornings and also directly participated by presenting the Karnataka heritage in music, through demonstrations of compositions or papers on the life histories of composers or technical matter etc. He was a member of the Experts Committee of the Music Academy and also contributed scholarly articles to the Academy's journal. During the 1940s he was appointed as an Asthana Vidwan by Jayachamaraja Wodeyar. He received the National award of the Sangit Natak Akademi, Delhi in 1971. Two years earlier he set the annual conferences of the Bangalore Gayana Samaja in motion presiding over its very first conference. His was truly a life of total involvement in and total dedication to music in the true spirit of the verse of the Bhagavad Gita – *Karmanyeva-adhikaaraste.* Chennakeshaviah passed away on 11-2-1984. ★

Gayana Samrajya, 1997

64. Musiri Subramanya Iyer

Sitting alone and playing a game of patience, Musiri Subramanya Iyer presented his most characteristic side – that of a person who is pre-eminently at home with himself and his own thoughts and problems. Indeed, even when he is in other company Musiri seems to be more of a listener than a speaker. Despite the sparkle in the eye and his alert attention, he strikes one as more or less of an introvert. And his bland look lends him an all the more enigmatic touch. Musiri seems to belong to that class whose silence itself has more meaning and eloquence than their speech. And indeed, when he deigns to speak, his well-considered words and ideas may run at a tangent to those of his more vociferous visitors. But apparently they never feel it and even when they notice they do not seem to be affected, he expresses himself with such gentleness, though precisely and to the point.

His music, like his words, is exact in presenting his conceptions. But the expression, overall is serene and reposeful. Meandering slowly on its course it has a stateliness and exudes a rich sentiment which appear somewhat different from what is found currently in Karnatic music concerts. It is certainly slow in tempo, possibly slower than any met on present day concert platforms, to a degree such that the adagio (vilambi phase) of some of musicians must appear as a mad rush by contrast with Musiri's music. In fact, Musiri strikes one as a gentleman of leisure who likes to saunter in the wide expanses of the modal world, peaceably enjoying each element before passing on the next. What is more, in the process, he impresses on the audience these same motivating preconceptions of his.

"It is strange", said Musiri in his familiar slow and measured style when I asked him whether it was possible to combine in one person the qualities of both an exponent and a teacher. "It is strange that though several persons may study music for the same length of time, with the same ardour, under the same guru, and develop their art to the same dimensions, some will have somehow developed a gift for imparting their art and ideas with a clarity and easy comprehensibility for students which others with the same equipment cannot do with equal ease. On the other hand, others are gifted to develop the science and aesthetics of art with a facility and excellence from the concert platform which the former are unable to encompass. It is very rare to find both qualities in one man.

But such a rare person was my guru, T.S. Sabhesa Iyer. He was as much loved by his disciples for the affectionate capacity to impart to them even the most difficult aspects of music, with a clarity that would immediately impress these on their minds, as he was deeply respected by connoisseurs for the profundity and scholarship of his art. He also instilled into them that perseverance and sense of dedication that fixed their talents and ideas on firm foundations."

Sabhesha Iyer's contribution to the musical culture of the past three or four decades is significant, though it may not be widely known. Hailing from a family with a remarkable background in music, Sabhesha Iyer embodies in his short figure the richest elements of the Karnatak tradition and he had an extensive repertoire to support the ample dimensions of the art he had both inherited and cultivated. Sabhesa Iyer was a grandson of the great Pallavi Duraiswamy Iyer, a composer and contemporary of Tyagaraja. Besides his scholarship in classical Karnatak music, Duraiswamy Iyer was also a reputed painter who translated his ideas as eloquently with colour and brush as he did with tone and rhythm.

Apart from his family background Sabhesha Iyer was a disciple of the maestro, Maha Vaidyanatha Iyer, and thus combined in himself two streams of the chastest and richest aspects of classical music. In addition, he was noted for his large heart, particularly in imparting his knowledge to earnest and deserving students. Custodian of the ancient traditions though he was, when Sabhesa Iyer became the first Principal of the Music College of Annamalai University, he tempered his traditional leanings to contemporary needs. In fact his very presence lent a traditional strength and dignity to the institution which generally could not have been quite welcome.

Though he was obliged to follow a curriculum, Sabhesha Iyer's teaching was more in accordance with gurukula methods, with their stress on intimacy with the disciples and their emphasis on the values of tradition. Even today, graduates of music of the Annamalai University who were Sabhesha Iyer's erstwhile disciples are noted for their rich and lively style and their extensive repertoire of compositions which are not easily come by. Chiselled and given such finishing as was necessary by these expert hands, Musiri's talents found their shape and direction and ultimately laid the foundation for the development of an individual idiom which has enthralled music lovers for more than four decades.

Even before his apprenticeship with Sabhesha Iyer, Musiri underwent training according to the gurukula system from the reputed violinist,

Karur Chinnasway Iyer, who hailed from another well known family of musicians. Chinnaswamy Iyer's brothers were the famous violinists, the Devudu brothers who were in the direct *sishyaparampara* of Tyagaraja. Thus Musiri's music is highly influenced and nourished by the tradition of the great master of Tiruvayyar, and it is but natural that his singing should possess a decidedly pristine colour and exude and old-time flavour. It is austere, rather than ostentatious. It does not display any frills or flashes that cause a momentary thrill, but pours forth in a steady undulating stream of tone, which is all the more deeply impressive. It is reposeful and has a quite dignity of general effect. The modal picture unfolded is serene and its impact is more sedative than exciting. The stress on the sahitya, or text, is all the more significant and the pliant voice in its modulations breathes a sensitivity which effectively underlines the sentiment and feeling behind each word and passage and exquisitely projects the mood of the composition.

In brief, Musiri's music may not be for the masses, though they have almost raved over pieces like *"Tiruvadicharanam"* or *"Nagumomu"*, as sung by him. Its appeal may be direct for knowledgeable listeners with a mature taste, whose inclination is for the older vintage though others do not remain entirely unaffected. It is true that his concerts now are rare and infrequent. But one of their permanently significant features is the pitch of his *sruti*. It is in a higher key than of the most male vocalists of today, though he used to sing with an even higher *sruti* in his heyday.

"When the late Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer found his voice unresponsive in any concert, he would raise his *sruti* by half a tone," said Musiri when I questioned the necessity to strain for a higher pitch, when ideas could be expressed with ease in a lower key. "According to Konerirajapuram, the raised pitch gave additional control over the voice. What you consider a high pitch is not high at all. It is the natural one to give strength and control of expression. Without the temper and firm control it yields, you cannot express with any conviction all those different graces, glissandos and other embellishments not to mention the various tonal shades demanded by the moods of the classical composition. The advent of the microphone has already affected the vocal quality of our music and left us the poorer," added he sadly.

Strange though it may appear, Musiri's has been considered to be an ideal voice for the microphone. His recitals over the Madras Corporation Radio were so popular as to result in repeated demands by listeners for his music. Likewise his early recordings of such songs as

"Tiruvadicharanam" and *"Nagumomu"* spread his fame far and wide, and even abroad.

Speaking of *"Nagumomu"*, this is composition of Tyagaraja couched in Abheri, raga close to the Bhimpalasi of Hindustani music. Unlike some of the master's other compositions which have interesting stories behind them or are associated with important episodes of his life, *"Nagumomu"* seems to be a straight appeal to his chosen deity, Rama, in one of his surging moods. Yet this composition has somehow caught the popular fancy, running from generation to generation and turning up every few years to become a popular hit on concert platforms. Its heyday is to be traced to the days of Sarabha Sastri, the blind master flautist, and again to the times of Palladam Sanjiva Rao, his illustrious disciple. Even now it is invariably taken up by musician after musician in proof of its durable charm.

But Musiri's interpretation of "Nagumomu" had some special appeal. Even now whenever the song is heard, it is Musiri's rendering that springs immediately to the mind. In fact, many listeners who heard it from him in past decades have a nostalgia for it and are not easily charmed by anyone else's interpretation. By his meandering vocal movements and modulations Musiri has invested the song with a special character. Through those slow modal curves and sinuous movements he has convincingly highlighted the plaintive mood of the great composer. Musiri's feeling at such times was positive and almost infectious, though it also struck one as melodramatic occasionally, when he was carried away on the flow. How did he come to sense the spirit, grasp the mood and develop so close an association with it?

Serious purpose

"The sahitya, or text, is as important as the raga, or mode in our music," commented Musiri slowly. "It is not just an arrangement of words to embellish or punctuate the modal frame. It has a serious purpose behind it, particularly when such great masters as Tyagaraja are the composers. They were not only composers but also devotees, or *bhaktas*, and *bhakti* was certainly the main spring of their music. Such compositions not only incorporate the richest elements of our ragas and rhythms, but also reflect the mood of the composer – we may even say that they carry a spark of his soul. The modal frame in this case was not incidental, but splendidly harmonised with the mood of the theme. It is for us to study and understand not only the beauty of the music but also the feelings and sensibilities of the composer, at the moment, and the

sentiments he left behind in his work. Then alone can we enjoy the theme, do justice to the work and also communicate the feelings to the audience.

"Let us consider, for instance, some of the compositions of Tyagaraja in Todi, and there are a good number of them, too," said Musiri "Though they may be couched in the same raga each composition reflects a different mood in relation to the situation in which the composer found himself. For instance, his composition 'endudaginado', is a grief-struck, nay a soulful cry for communion with his deity, which had been callously thrown into the Kaveri river by his jealous brother, is very different from the other piece, *'Endukudaya radura'* which is angry and challenging in tone.

Similarly the composition *'Koluvamarageda'* displays *bhakti*, joy and various worshipful attitudes towards his chosen deity, while the piece *'Jesinadella marachitivo'* is reproachful in attitude. And though it is addressed to the Lord, the song *'Kaddanuvariki'*, on the other hand, is also a eulogy of an ideal singer and another song, *'Dasarathe nee runamu'*, in its ardent and appealing tone reflects gratitude, when he learns that his fame has spread so far and so wide as to draw a great musician from Varanasi personally to meet him (Tyagaraja) and hear his music.

"But whatever one's adherence to the technique and rules governing the elaboration of Todi, it is not enough to sing these compositions without understanding their significance. The enlivening sangatis, must be there, though not in excess. Passages for *neraval* or impromptu improvisation, need to be chosen at the right place and must help to stress the mood of the composition. The overall effect should never run counter to the *bhava* behind the piece, but must always contribute to enhance it. In addition, we must strive to understand the varying aspects of sentiment behind, identifying ourselves with the situation and conveying the noble thoughts the composer has left behind."

Musiri began slowly to illustrate these ideas, selecting passages from some of the pieces mentioned. His voice, coming out in subtle strains and graceful modulations, displayed varied tonal shades, illustrating the rich colour of the raga, exactly conforming to the situation and underlining the mood of the moment. He sang a little *swara* in some places. Under his sympathetic treatment even the swaras seemed to spring to pulsating life, blending gracefully with the theme. In brief, these short illustrations graphically highlighted the mood or *bhava* aspect of the compositions in which Musiri excels.

Yes, bhava is the keynote of Musiri's music. To feel and transmit this *bhava* he sets aside many embellishments that lend a momentary thrill. There is no hurry in his portrayal of a raga or treatment of a composition. But occasionally, when illustrating the *bhava* aspect his impassioned sallies may strike one as melodramatic. Overall, however, disencumbered of excessive ornamentation, the compositions seem to manifest themselves in their chastest form. Combined with the raga they develop their fullest dimensions, and it is not only the time-honoured pieces that open out in this process, but even those that are generally dismissed with a flourish at concerts.

Far flights

The composition *"Entavedukondu"* in the serpentine raga Sarasavatimanohari is an instance. Musiri's elaboration of the passage "Chintadirchuta" in this song carried him on vast flights of imagination and lent a depth and colour to the theme which he brought with equal facility to many such other songs which are generally considered too unimportant for elaboration. And again, his renderings of many time-honoured and classic compositions have certainly projected their dignity and dimensions to excellent advantage. Who can forget, for instance, Musiri's version of the classic composition, *"O Rangasayi"* of Tyagaraja, with the grandeur of the Kamboji and the stately amplitude to which the piece is raised?

Similarly to be remembered are the pathos of his *"Ramaninne"*, in Huseni and the indignation and poignancy displayed in the *"Nadupaibalikeru"*, all close to the mood of the composer (Tyagaraja). The slow-moving pieces of others such as Dikshitar (whose compositions seem ideally to suit his style) – his *"Tyagarajaya namaste"* in Begada, for instance, or such a telling and testing ragamalika masterpiece as his *"Sri Visvanatham"* in fourteen ragas symbolising the fourteen worlds (seven above and seven below) of Hindu mythology, or the ideally undulating *"Neerajakshi"*, in harmony with its raga, Hindolam – all emerge in the fullness of their chaste and stately character at the hands of his understanding treatment.

And what I have said is not confined only to the compositions of these two, for some of the compositions of Syama Sastry seem to present Musiri to the best advantage. The grandest example was found when he rendered the piece *"Palinchukamakshi"* set in that pentatonic raga, Madhyamavati (close to the Madhumadhavi of Hindustani music). Musiri's overall treatment of this piece and particularly the section

"Kantamguperuponditivi" exquisitely projected the grandeur of the mode, its stateliness of form and the impassioned plea of the composer to the Divine Mother and convincingly evoked the lineaments of a masterpiece in the composition. Numerous such instances could be recounted, but it is enough to say that Musiri's music is highly evocative. It may not be exciting, but it is certainly edifying.

Classic simplicity

Now that he is in his 64th year, the traces of age are certainly seen in Musiri, though they are not too pronounced. But the familiar brightness, a sparkle of those eyes that seem to penetrate you and read your thoughts remains conspicuous. There is an overall simplicity of dress and austerity of demeanour, possibly harking back to the influences of his formative days – the orthodox way of life, the Vedic and religious hymns, the Samskrit verses ringing in the atmosphere – which have left their deep impress on him. His father, Sankara Sastri, was a Samskrit scholar and was extremely fond of music. After his college days in Tiruchi, Musiri Subramanya Iyer had his initiation in music from Soolamangalam Narayanaswamy Iyer, an amateur musician of Pudukottah, and he later put in a short period under Namakkal Narasimha Iyengar, before his apprenticeship with Karur Chinnaswamy Iyer.

Musiri was familiar on concert platforms even in the nineteen twenties and he became rapidly popular, particularly after his early records had given a wide audience to his music. He was obliged to be constantly away from Madras to satisfy the demands of his ardent admirers and of music-lovers sometimes in distant parts of the land. Such peregrinations even carried him abroad. Musiri can be rightly claimed as a pioneer among the musicians of the South who went overseas. His fame had carried so far that Musiri was invited to the then Federated Malay States, where he sang to packed houses in almost all the important cities. Similarly, he was invited to Africa and a recital at Durban had been scheduled. But he changed his mind, because of the great distance and time involved. Musiri liked his audiences here and was not prepared to be separated from them for so long.

Apart from the concert platforms, Musiri Subramanya Iyer is associated with almost all the activities connected with the promotion of musical culture. He has presided over the Annual Conference of the Madras Music Academy and has been associated with the Sangeet Natak Akademi since the time of its inception in Delhi. Currently, he is the Principal of the Central College of Karnatak Music in Madras.

Visiting him in the College recently I was surprised, even amused, to see this personality steeped so much in the orthodox traditions, and more accustomed to facing the eagerly upturned faces of an audience, viewing gravely a stack of dusty and depressing-looking files. Curious to know his reaction to the dispensing of music through fixed curricula and the success of this in schools and colleges, I asked him whether he found it possible to inculcate in the students the same earnestness and depth of scholarship as in former times.

Changing times

Musiri replied, "Each system has its own advantages and also disadvantages. Given proper attention and guidance, it is not difficult to impart music to the student to the same degree as in olden days. The further cultivation of it is of course left to the student's zeal. But the times have certainly changed. Easy communications and other extraneous influences are distracting forces in themselves. In my younger days, I remember how, heedless of fatigue we walked miles to hear good music. But it is different today. Music is available at every door – of course, the good mixed equally with the bad. It is some consolation at least that the younger musicians do hear good music in the midst of the bad, though the perseverance of the olden days, particularly of those who came up the hard way, is absent. Even then, I must say that the present has its positive aspects too. For instance, the spirit of competition and healthy rivalry among students when learning music in groups certainly inflames and enthuses their imagination and ideas."

"But in a way does it not also fire their imagination too much and encourage a tendency to play to the gallery?" I countered.

"Of course, it is there," said Musiri. But we cannot outright condemn it. You know, an up-and-coming musician has to settle on his feet and find his place also in the minds of the audience, which generally treats any new comer too causally. For this he may have to present in the early stages something that really thrills and excites his listeners. But after a while, when he is established and feels confident that he can hold the popular attention, he must stop and carry it no further. Then is the time for him to think and develop his own style and idiom. Anyway, the changed times and particularly the changing tastes of the audiences have their effect too. An alert and informed audience that prizes the true values of music above momentary thrills and allows no compromise in these by the musician is certainly as important a hope for the prospects of music as a fresh crop of musicians. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1963

65. G.N. Balasubramaniam

My friendship with late G.N . Balasubramaniam started in peculiar circumstances – with a friction. During early 1950s I started writing a column entitled 'Musings on Music' in the Deccan Herald. One week it carried a review of an AIR broadcast of GNB's recital wherein I had criticised his off key singing. I knew that there would be protests by some GNB fans and I did not mind because I was living at a safe distance, at Mysore city, from where I was filing the reviews. A couple of months later Balasubramaniam visited Mysore and gave a concert at the Sri Prasanna Sitarama Mandiram (Bidaram Krishṇappa Ramamandiaram). I attended the concert but left early because it was a long drawn one due to the Radio relay starting only at 9.30 p.m. I had to trudge a long distance to my home.

Next morning the President of the Ramamandiram, K. Puttu Rao, a respected advocate of Mysore, came to my place. I was surprised and when he said "I say what have you done to GNB? Yesterday night after the concert I took him home for Dinner and he scarcely touched the food saying repeatedly "that gentleman has done me an injustice, referring to you. What is the matter?" I was taken aback. I did not realise that the review which I had almost forgotten had hurt Balasubramaniam as to spoil his appetite even several months after its publication. Then I decided that during my next visit to Madras to meet GNB in person and have a straight discussion about this subject, as to what points did really hurt him etc., because after my talk with Puttu Rao I had dug up that review and found nothing wrong.

During the December Musical festival I went to Madras. But I could not meet him. Next year I visited Madras again during the music season. This time I met Balasubramaniam through my friend M.A. Narasimhachar. GNB was very cordial and invited us to the AIR station where he had assumed charge as the Deputy Producer of Karnatic Music recently. During the following three or four days I met GNB several times, at his home, at AIR, Music Academy. We discussed various topics related to music and musicians. But GNB did not refer to my review of his broadcast even once. Finally I raised the subject myself and asked him "Balasubramaniam, I was told that you were hurt by my review of your

Radio broadcast sometime back. May I know what part of it did hurt you?" GNB said "Let us forget about it Sir. It is not an important matter." But I was not convinced and persisted. Finally he said "No doubt I was hurt like any musician when unfavourable remarks are made about him or his music. Besides I was also a bit concerned about the effect the review would have on the organisers of my concerts. After all I am a professional musician. I was unwell on the day of the broadcast and could not cancel the broadcast at the last minute. That is the reason for my off key singing, which of course you could not know," I retorted "Balasubramaniam, you are an established musician and a highly popular figure. Even if unflattering reviews appear in the press everyday for a whole year they will not affect your concert opportunities in anyway. But you must remember that you are almost a cult figure especially for the young musicians, who try to emulate you. And if they hear your off key concerts, they will certainly follow giving apasruthi concerts and point at you in case anyone criticised them."

Any way after this heart to heart talk we became close friends. I also realised that GNB was a very sensitive musician and also a gentleman. We regularly corresponded and personally discussed various aspects of music. These discussions were highly illuminating and thought provoking at least to me. His approach to music was not merely conventional and sentimental. It was rational and the evaluation was intellectual. Combined with his attractive stage presence and a breezy style of signing that reflected an youthful urge and vitality made him an ideal especially to the youth. During our discussions, I wanted to be enlightened about certain points teasing my mind. First of all how did GNB, a literature honours graduate who was cut out for prestigious avocations in life, chose music, which certainly had an uncertainty, as his career? GNB said he was born in a family where music was a part of life. He grew up in an atmosphere heavily laden with music and "I may say," he averred "I could not escape music. But there was no necessity for any stimulants because I was inclined towards music even from my younger days and divided my time between my studies and music. And I also had abundant opportunities to hear the best of music through masters of music which strengthened my music faculties and also created an urge to pursue the art seriously. However the real turning point came through Ariyakudi Ramanuja Iyengar" said GNB.

According to him when Ariyakudi Ramanuja Iyengar came for a concert at Parthasarthy Swamy Sangitha Sabha, his father G.V.

Narayanaswamy Iyer invited Ariyakudi to his home to discuss an important problem to seek his advice. Iyer's son "Mani", was a precocious lad and had developed a diquieting habit of always occupying his spare time with music. His enthusiasm and spirited singing somehow endeared him to many people and he was perpetually inveigled away to sing at any function in the vicinity. Of course, this did not really interfere with his school studies. But even an infatuation has its limits. Mani was now approaching the age when the voice tended to break and when, too, he would have to make up his mind and concentrate on a course leading to a prosperous and "respectable" life. In these circumstances might it not be advisable to wean him away from music?

Ariyakudi asked the lad to sing. After listening for a while, he gravely said to his father, "I feel that you should not interfere, but allow him to follow up his zest for music. It is true that he is at an age when the voice comes to its natural form; also that he sings rather fast. But in due course both will settled down of their own accord; and I should say the boy has a great future." Ariyakudi's words proved prophetic.

Narayanaswamy Iyer, as well as being a respected teacher, was the Secretary of the venerable Parthasarthiswami Sangita Sabha and was considered one of the pillars of musical culture in Madras. His inclinations, naturally, were on the severely conservative side. Any musician who earned an appreciative nod from Iyer was almost as elated as one of his students who scored high marks. Still, the responsibilities of a father overriding the predilections of the connoisseur in him, he had his doubts about the rightness of the course his son was set upon. He tried once or twice, unsuccessfully, to stem the tide. By this time Mani had completed his way to his ultimate Honours in Literature at the Christian College. The father's last intervention was when, after gaining the Honours degree, Mani was persuaded to deposit the fee for a Law degree. The call of music presumably became too strong for him at this point and he was carried away on its current. Iyer threw up his hands in despair, exclaiming, "If it is written in his fate that he must earn his living by music only, who am I that I should seek to prevent it?"

Balasubramaniam was born at Gudalur in Tamil Nadu on 6th January 1910, but came with his family to Madras. Because his talent in music was noticed when he was young, the boy was drafted to sing in any function. He even enacted the role of Dhruva in a drama when he was barely 10. His debut concert occurred in peculiar circumstances. In 1928, Musiri Subramnaya Iyer had been fixed for a concert at the Kapaleeshwara

temple in Mylapore, Madras. Unexpectedly he could not perform that day. The non-plussed authorities noticed Balasubramaniam in the audience and persuaded him to perform in the place of Musiri. The audience was as surprised as thrilled at this young man's reedy voice, the fast rolls, their lightning speed all delivered with an assurance and non chalance. GNB a new star appeared on the horizon and he never looked back.

Thus G.N. Balasubramaniam's musical life ran like an unbroken stream even from his early days. Its course was steady and rapid, though not meteoric. Contrary to accepted forebodings, the graduate who made music his profession, singing with an energetic and thrilling style, gathered in no time a large circle of admirers, who affectionately abbreviated his name to the three letters, "G.N.B." He was soon a celebrity, commanding a high premium in the concert halls, and this led to some peculiar episodes in his life – he played featured roles in a couple of Tamil film hits, in which he acted with such prominent artistes as Vasundhara Devi (mother of Vyjayanthimala) and M.S. Subbulakshmi, and won the President's award and the much coveted Sangita Kalanidhi of the Madras Music Academy, and a host of lesser honours.

Two factors principally contributed to his success: first, the pleasant voice, the breezy style, the easy delivery ornamented with fast fluttering rolls, or *birkas* as they are called, in which he indulged with effortless nonchalance; second, the personality. Despite the ravages of illness, the tall fair-complexioned G.N.B., adorned with his glittering diamond ear studs and dressed in spotless white khadi, cut a handsome figure on the platform. It will hardly be incorrect to describe him as a matinee idol of the musical world of his days. And the fair sex outnumbered the rest at his recitals. The picture of the handsome figure with the lively, effervescent expression and slightly flamboyant style so firmly impressed itself on the minds of most of his admirers that they cherished an illusion of his changeless youth was often disconcerting to G.N.B. himself, when his fans made demands for features that were the highlights of his music some decades ago. "These people seem to forget that their G.N.B. has grown in years and his name has grown with him," said he. "It is regrettable that the musical ideas and tastes of people do not develop with their years."

Naturally, the modalities of his music had undergone a change with age. It is true that his voice – particularly in the upper reaches – became hazy and had lost some of its sparkle. He had to gather momentum to

negotiate some high points which he once sang effortlessly. But in the middle register the voice was rich in timbre and imparted a distinctively masculine quality to his music.

Balasubramaniam was a modern in a field strongly dominated by tradition. Nevertheless, he was not detached from that. His inherent love for music was nurtured during his formative years by the congenial atmosphere of a home ringing with the songs of the stalwarts of the period, who were frequent visitors. He had his initiation from his father and later came under the influence of Madurai Subrahmaniayya, a scion of the Tyagaraja family, considered no less a perfectionist than a purist. When a Diploma course in music was introduced in Madras University, G.N.B. abandoned the idea of a Law degree and was one of the first batch of students to be trained by the late "Tiger" Varadachariar. Despite such courses of training, which were not in strict accordance with the ancient gurukula system, G.N.B. was not aloof from tradition. But with him its perspectives were tempered with realism.

"After all, what is tradition? That which symbolises the enduring values in art," used to say G.N.B. "Tradition is never static, always dynamic. Otherwise music becomes fossilised and is reduced to the position of a museum piece." Elaborating this in one of his speeches, he remarked, "In music, as in other fields of the culture which we have inherited from the past, we have now come to a stage when, I am afraid, a blind and unmeaning obedience and adherence to time-honoured canons will no longer obtain amongst rising generations. Unless we are able to understand and communicate to them the why and how of our past traditions and practices, there is every reason for our being nervous about the continuance of our inherited culture."

In brief, Balasubramaniam may be said to symbolise a new look in Karnatak music. Indeed, we may add with some justification that he was a bridge between the old and the new and was to some extent instrumental in the streamlining of this art. Naturally, he was the idol of a large section of music-lovers and the ideal for many musicians-in-the-making, most of whom – however unsuccessfully – tried to emulate his style. Any aspect of music that he touched automatically became the popular fancy overnight. In this connection I may recall a casual conversation I had with Ariyakudi once.

Spirit of inquiry

After putting much hard work and organisation into the task Mysore

Sangitha Kalabhivriddhini Sabha had published a collection of the compositions of Mysore Sadashiva Rao. Feeling that the purpose of such a publication could not fructify unless the compositions were brought into circulation in a manner which gave them a fresh lease of life, I sounded out Ariyakudi as to whether he could not render this service to the works of an old master. "There is no use in asking me," he said. "Persuade G.N.B. to sing a few of them and they will be popular automatically."

Though he deeply revered tradition and its positive values, Balasubramaniam had no inhibitions, and his academic career had instilled into him the spirit of inquiry and the logic of a modern intellectual, whose inclinations are more for the living substance of art than for the superstitious sentiment surrounding it. Naturally, G.N.B. was always ready for new experiments and to take new directions – of course within the sphere of classical Karnatak music – which may often appear too bold and uncoventional to the orthodox. "Nothing new should be rejected merely on the score that it is novel," he said. "For cultural progress, we have to thank the pioneers of new ideas and expressions, though in their own times they may have been called rebles."

"Like a staircase"

"Every concert should have an educative aspect," said Balasubramaniam. "It should have new points of appeal and should never repeat hackneyed phrases or passages. The plan and pattern may be the same, but they need to be given new colour and life." Perfectly at home in both the *lakshana* and *lakshya* aspects of his art, he was able to apply these ideas effectively and generally like to do differently from what was customary. In an alapana, apart from the key notes which give the character of the raga, he dwelt on and revolved round other important notes too, inducing similar effects. Similarly, he often chose obscure and infrequently used ragas for a spacious exposition which he did with effortless ease, imparting a wholesome form to the mode. In the *swaraprastara* he chose a different *eduppu* (starting point) from what was customary, and chose a different mould when presenting even well-known and time honoured *pallavis*. Above all his, music had a touch of originality and exuded a rich essence or *rasabhava*, as it is called. Appreciating his systematic manner of exposition the late T.V. Subba Rao called it a *"sopana paddhati"* (like a staircase)

His speech, when presiding over the 32nd Conference of the Madras Music Academy, was itself highly significant. Instead of offering the

customary shop-soiled cliches, G.N.B. treated the subject and its problems logically and firmly. His approach was decidedly catholic, rather than parochial, and his view was of Indian music as a whole. For instance, his may have been the only speech to have suggested the need for learning *dhrupads* (which resemble Dikshitar's compositions in some respects) in the South, and to have pleaded for their revival in the North, leading to the creation of *kalpita sangita* ,in a more wholesome form resembling the South Indian *kriti*, rather than the free (often aimlessly) flowing *khayal* in the realm of *kalpana sangita*. Unbiased and unprejudiced in his appreciation of the finer aspects of the art, he was so overwhelmed listening to the music of Bade Ghulam Ali Khan that he covered the maestro with a *ponnadai* (cloth of honour) and touched his feet. This naturally scandalised the orthodox.

Musical thinker

"I am a neo-classicist," used to say G.N.B., when asked what was his stand in relation to contemporary Karnatak music. How did he define this obviously paradoxical term? – "That art which is born out of the profound and powerful emotional inspiration of romaticism, selected, controlled and chiselled by a classicist's exercise of reason, to give a structurally integrated whole and achieve a union of vigour and beauty in the parts, with exquisite attractiveness and appeal as a whole." He has discussed this theme in interesting detail in an article, "Art, its Dawn, Perfection and Future Role."

A thinker among musicians, G.N.B. had analysed the subject taking up various aspects and problems from different angles and recording his reflections in many articles. Unfortunately, most of these lie buried in souvenirs – the fleeting by-products of conferences and festivals. But to read them is almost as rewarding as a conversation with him. Urbane in manner, he was always prepared to discuss these matters and had an answer to most of the conundrums with which Karnatak music is beset today.

"It is futile always to live on sentiment. We must face realities," he used to say. "This is an age not of musical creators, but of exponents. We are subsisting on the fare provided by the great trinity of Karnatak music and their successors and whatever we produce certainly follows the lines of their plans and conceptions. Music comes in cycles. At one time it will be the turn of the creator, that is to say, the composer and then of the exponent. We have to await the next creative age." Be that as it may,

G.N.B. had also translated his creative conceptions into numerous compositions. A few of these have been published under title, *Ganabhaskaramanimalai*, while many more still await publication.

His influence

Some of his compositions, such as *"Parangmukhamela"* in Kanada *"Sadapalaya"*, in Mohanam, *"Ranjani Niranjani,"* in Ranjani are popular at concerts and are especially preferred by the younger musicians. These compositions deserve separate discussion. Balasubramaniam did not profess tu be the precursor of any school of music. Nevertheless, one cannot overlook the impact of his personality and art on the prospective course of Karnatak music. While his style was irresistible to the younger generation of musicians, his ideas earned the esteem of the intelligentsia.

"Why blame them?" he used to say of the younger generation of musicians who are customarily reproached for their failings. "No doubt Karnatak music like any other classical art, is in a flux. But should we not also remember what we, their elders in the field, have given them? A youngster needs guidance, an ideal, an inspiration and, above all, a congenial atmosphere. Whatever lessons he may learn, he must have unlimited opportunities to hear good music that does not merely entertain but also inspires. All these impressions form a sort of amalgam in his mind and build up the nucleus around which his faculties and talents blossom." The response of the younger generation to such understanding and sympathy was seen in the large number of adherents who faithfully trained themselves to emulate him and follow his style. Some of them like M.L. Vasanthkumari became celebrities.

Balasubramaniam passed away in 1965. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Gayana Samrajya, 1996

66. Madurai Mani Iyer

In his famous composition *"Kaddanuvariki"*, in Todi, Tyagaraja describes the ideal singer as one who, discarding sleep, beautifully playing a tamboora and with a pure mind and spotless tone *(susvara)*, without departing from tradition sings of the Lord... etc. Possibly such singers were numerous in his day. But nearly a hundred and fifty years later, time has certainly changed this aspect of Karnatak music. That devotee who, blending his deep voice with *sruti*, singing with fervour and ecstasy has become rather the exception than the rule. The *susvara* which is still commonly met with in Hindustani concerts has somehow become as rare in the South as the sight of the twin tambooras flanking a vocalist.

The function of the tamboora itself seems now to be more or less decorative and its subdued tone and the gap separating it from the vocalist are significant. Considering the course of some concerts, it seems, more often than not, an impediment – an indispensable nuisance – to the vocalist. In such circumstances a singer with *susvara* is as welcome as a cool shower to a parched field, and this endowment by itself, was enough to push Madurai Mani Iyer into the limelight when he appeared on the scene in the early 'twenties.

Effortless rise

Mani Iyer, it is true, had an impressive background – at home, in the tradition and in the eminence of his teachers. Still that *susvara*, that beauty of tone of his, blending with the *sruti* and combined with his sincerity of purpose, propelled him effortlessly into prominence. His voice has not a resounding timbre. But it has the depth to bring strength and dimension to his music. It has not the cloying sentimental strains which guarantee mass appeal. But it certainly displays the good warmth and polish needed to lend colour and definition to the vocalist's ideas. His style of singing is sedate, effortiess and redolent of the older Karnataka music, particularly that of the deeper South. His absorbed way of singing suggests a vocalists intent not merely on entertaining his listeners but also on his personal elevation.

The deterioration of voice standards in Karnatak music is a topic, engaging him always and possibly one that even haunts him. Whatever

the course of the conversation, it somehow turns to this theme. "Can there be good music without a good voice?" asks he. Mani Iyer deplores the current tendency to ignore this aspect and bring forward one excuse after another for the failure. On one such occasion, I suggested that popular apathy might be responsible to some extent for the deterioration of voice culture in the South. Warming up immediately he rejoined "Who is responsible for that? The voice, after all, is the vehicle of our musical expression. It is our duty to keep that vehicle well cleaned and oiled and in smooth running order. If you are careless of this and take the public for a ride in a rusty and decrepit vehicle, then find that they do not enjoy, much less are thrilled by the experience, who is to be blamed for that? After all the voice is a natural gift and it is up to a man carefully to cultivate and mould it to his needs, as a pleasant and effective medium of expression. How can there be a good musician without good tone? I am unhappy to note that the present trend is towards carelessness of voice, with a tendency later to blame the bored listener for his apathy.

"Let us forget the audience for a moment. Can there be a greater happiness to a musician than to blend his voice beautifully with the *sruti* translating his musical impulses and ideas through a steady and flexible tone and transporting himself in his flow of melody? Anyway, such moments are my happiest in music. In the light of this I say, with all confidence: "Enjoy your music first. It will automatically appeal to the listener!"

"Then what do you consider the factor that has contributed most to the current deterioration of voice standards in the South?" I asked.

"Certainly, the faulty foundations," said Mani Iyer. "The preliminary lessons in the music are there not merely to initiate. They have a value and a purpose. They lay the firm foundations both of musical knowledge and voice culture. Practised according to the right and, indeed, the age-old methods, they give strength and steadiness to the voice and transform it into a perfectly flexible and enjoyable medium of expression, which lends clear definition to the ideas. But unfortunately the present practice seems to be to skip the early steps as mere routine, ignoring their vital aspects.

Remedies proposed

"Naturally, the unculltured voices produced are unequal to the tasks imposed by classical music and leave the interpretation anaemic and unappealing," said Mani Iyer. He expressed the same ideas in greater

detail and proposed his remedies, gently but firmly in his presidential address to the Thirty-third Annual Conference of Madras Music Academy. Even in conversation, he emphasises these points, though gently, for by nature he is shy and reticent in opening out his thoughts. He speaks as though his words should as far as possible convey his ideas, but should never hurt.

Modesty is writ large on his face. Despite marks of illness his spotless, khadi-clad, youthful figure, with coal-black hair and pallid complexion, belies the fact that Mani Iyer crossed the threshold of his fifties last month. He is not at all the grave, moody vocalist one might have imagined. On more intimate contact he proves to be very cordial, with a touch of subtle humour though careful with his words.

The keynote of his conversation will generally be "Cultivate a good voice and adhere strictly to the tradition that has sustained the vitality and splendour of our music." And not without reason, for Mani Iyer is steeped in the tradition. He is a product of Dikshitar school and could be said to have been almost born in the midst of music. Besides his musically inclined father Ramaswamy Iyer, Mani Iyer's uncle was the famous Pushpavanam Iyer. Consequently, with music ringing in his ears all around him, he had his initiation at home and, after a period of training from Rajam Bhagavatar, he came under the wings of the late Harikesanallur Muthiah Bhagavatar, the eminent teacher and composer – a towering personality among musicians no less in the excellence of his scholarship than in the breadth of his vision. The influence of Muthiah Bhagavatar is very pronounced both in his music and in his views on the subject. Though inclined towards tradition, his outlook has nevertheless a touch of catholicity and is appreciative of contemporary needs as well.

Modern facilities

At a time when the question of amplifiers had generated much heat and controversy between the purists and the moderates of the South, Mani Iyer, despite his firm belief, that nothing could equal a good voice – a gift of nature – remarked to me, "I see nothing wrong in adapting any facility, whether ancient or modern, to further the interest in classical music. The microphone diffuses music to a larger area and a larger assembly. It also conveys the finer points and the subtle nuances which in earlier days were enjoyed and appreciated only by the few in the vicinity of the musician."

"And what if the microphone also amplifies the faults?" I asked.

"All the more reason for the musician to be careful about his voice and art," countered Mani Iyer.

He made his debut when he was twelve, at a place called Alavakottai, near Madurai – but his first real break came three years later, at the music festival accompanying the Madras All-India Congress Session, in 1927, And for three-and-a-half decades since then, the modest, debonair figure of Mani Iyer has been familiar to all concert-goers of the South. His music is considered to reflect the positive side of what is accepted as the classical tradition in Karnataka music today. Apart from his winning *sruti-suddha* voice and the *susvara* of his singing, it exudes a homely touch. In addition a strong undertone of feeling is there behind the expression. It is also notable that he has popularised a great number of regional compositions of Tamil Nadu – both classical and devotional.

Conventional plan

The programme of his concerts follows the conventional plan. It has, however, some notable features. A judicious selection will be there of the songs of the trinity, Tyagaraja, Dikshitar and Syama Sastri, and of other composers of the South; also a good number of Tamil compositions. But the list will incline rather towards Tyagaraja and Dikshitar. "Without their compositions where is the living tradition of Karnatak music?" asks Mani Iyer. Among Dikshitar's compositions will be found one each of the Navagraha and Navavarana series – the former propitiating the planet governing the day and the latter connected with the esoteric Sri Chakra cult. Other significant pieces will be one by his guru, Muthiah Bhagavatar. In recent times it is *Jalandhara,* in Valaji, a raga devised by Bhagavatar and closely resembling the Kalavati of Hindustani music.

Among the lighter pieces and lyrics used for rounding off – they are mostly by Tamil composers – will be found also an English *Note,* a piece simulating a band tune. It is the faith and elegance of the interpretation that invests his songs with a direct musical appeal, apart from the choice attuned to popular fancy, which however changes periodically. A few years back it rested on the *Sarasasamadana* of Tyagaraja, in a serpentine raga called Kapinarayani. The *Nadatanumanisam* of the same composer, in Chittaranjani, claimed this kind of attention at other times, as did also the *Taye Yasoda* of Oottukad Venkatasubbier in Todi. In recent days it seems to have become the turn of the *Chakkanirajamarganu* of Tyagaraja

in Kharaharapriya, with a rich modal scheme and stately movements ideally fitting the lofty import of the song.

Creative facility

Whether it be in free-flowing *alapana* or impromptu improvisation of passages in songs, the abiding feature of his music is their *manodharma* or creative facility. The style he has developed ideally suits the modulations of his voice and he sings with ease and abandon. Often, when presenting variations, he seems to savour their beauty and, sustaining a theme, draws it out and manipulates it, with subtle and strong nuances, in obedience to the mood. These nuances and phrases are imbued with the *rakti*, the rich essence of the raga, lending a wholesome character to the scheme. On the other hand, despite so many engaging features, his singing also displays occasional faults. Often his impulsive articulations seem very inartistic. This is equally true of his habit of spinning out the terminal note in passages of the *swaraprastara.* Yet lapses like these are forgotten in the over-all graceful and unpretentious modal scheme.

He is popular especially for a distinct style of *swaraprastara (sargam).* Built around the nucleus of a single *swara*, or a bunch, the gradually expanding cycles flow out in impressive clusters, effortlessly and naturally, instead of displaying tailored patternings. They seem to come sometimes at a slow pace, and at a gallop at other times, and appear ideally suited to the medium measure – *andante* – at which his music is seen to best advantage. Despite the rhythmic variations, it is rather the modal contours that are followed and the figures are alive with natural colour and informed with a mature aestheic sense. Naturally, whether it is a common raga such as Sankarabharana, or such infrequent ones as Kapinarayani, Purnachandrika, Saraswatimanohari, or Umabharanam, their intricate and crooked contours maintain their natural beauty and unsophisticated charm in his *sargams.*

How did he develop his individual and appealing style of *swaraprastara*? "I do not claim credit for having devised any distinct style in *ragalapana* or *swaraprastara*. I pay equal attention to them all." said Mani Iyer, when asked which he considered his forte. "There is nothing unusual or exclusive in them. Other musicians have presented such *swara* designs in plenty, with livelier and more diversified arrangements coming in earlier. Principal among them may be mentioned the late Mazhavarayanendal Subbarama Bhagavatar, who was a disciple of Ettiyapuram Ramachandra Bhagavatar. The latter was a teacher of my

Guru. Thus the source of this interesting style of *swara* could be traced to the Dikshitar school. But I must admit I, too, have had an advantage in a way. I have lived in times of technical advances and of mediums that have carried my music to enhanced numbers, often in distant parts, causing these flattering impressions."

Failing health

Mani Iyer has been in indifferent health for some time. Not infrequently, his faculties fail to respond rightly to his ideas and impulses. As we have seen in some of his recent recitals, the result is often a struggle against unfriendly elements. Nevertheless, when either transported by the mood or challenged by the accompanist, he will suddenly surge back to his old form. And despite his failing energy and consequently reduced range, his voice still radiates its familiar warmth. When I met him not long ago, he deplored, as always, the slowly deteriorating vocal standards of the South and said sadly, "Alas, if I were endowed with good health I would like to start a movement for the improvement of the voice culture of the South, or atleast contribute my best efforts to that end. Anyway, situated as I am, I can only appeal to younger musicians: 'Look to your voice. Keep it fresh and warm – a shining and supple medium of expression. Practise steadfastly in the right, time-tested methods, attached firmly to *sruti* and *laya*, which are the foundations of music. Remember, there is no short-cut to proficiency in this art except through hard work and dedication. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Illustrated Weekly of India, 1962

67. Palghat Mani Iyer

Unlike its counterpart in Hindustani music, where it is more or less ancillary, an accompaniment in Karnatak music is in its role and function regulated by long-established conventions. The accompanist here has frequent opportunities for individual expression – the violin, for instance, in those short solo turns following each movement of an *alapana* or *sargam*, or whenever the vocalist rests in the middle of a performance. Again, though the opportunities may not be so many, the percussion, too, has its solo turns, but of a longer duration. These come after the long elaboration of a passage in a *kriti* or *swara*, or after the variations of a *pallavi*, when free rein is allowed to the percussionist's impulses and ideas. Unfortunately however, as most *mridangam* players have to learn to their discomfiture, this is the time invariably chosen by the audience for an "intermission" – a philistine habit, no doubt, and one probably cultivated only in recent decades.

But the customary picture is reversed when Palghat Mani Iyer is the accompanist. In fact, a good part of the audience will take its intermission, if any, earlier, or even forgo this altogether, rather than miss his solo turns. And, of course, a large section of the audience will be there only to listen to the *mridangam* of Mani Iyer, which they do with all avidity, not missing even the subtlest detail. This becomes all the more interesting when we consider that Mani Iyer is an outstanding exponent of what is called the Tanjore style of *mridangam* art.

The Tanjore style is a very elegant version of the *mridangam* art. An important point about it is the convention that the *mridangam* should, in the main, be played as something accessory to the vocalist. The player is supposed to subject all his urges and ideas to enlivening and enhancing the beauty of the other's exposition. He must be unobtrusive and give expression to his individual urge only in his solo turns. Even then, his playing is supposed not to overshadow the performance of the main artiste.

* * *

When in spite of this self-effacing ordinance Mani Iyer remains the focus of attention, the quality of his art can be easily imagined. His name is a sure draw, guaranteeing the success of any concert. In fact, most of the eminent musicians earnestly desire, and indeed feel highly flattered, to have his accompaniment. They have nothing but praise for his playing. "There is only one Mani Iyer," they say, "and whatever he does can be matched only by Mani Iyer, and by none else!"

But what is the reaction of the master player himself to such universal praise? It is hard to say, because by nature Mani Iyer is very shy and retiring and perhaps even unsociable. It is difficult to read any reaction on his inscrutable face. When hard-pressed, he says, cryptically: "Why discuss this. It is something which I feel should not be discussed. The facts, if any, are there before you. You may draw your own conclusions."

Obviously he is one who feels that music is something to be heard and enjoyed, rather than talked about. This self-effacing quality seems to pervade every aspect of Mani Iyer's life.

Away from the platform, Mani Iyer can be easily lost in a crowd. There is nothing to indicate, either in his dress or talk or deportment, that he is a musician, a master of percussion. The picture of this man wearing a short-sleeved *khaddar* shirt and a "single" *vesthti*, with a towel over his shoulder serving the purpose of an *uttariyam*, has been familiar to music lovers for nearly forty years – from the time Mani, just entering his teens, shot into view. Even today, except for the streaks of grey in his closely cut hair and the polish and refinement of his performance – indications of maturity — there seems to be no significant change either in his person or dress or demeanour. In fact, at the time he received the National Award from the President, Mani Iyer was in his usual dress. When asked why he did not change into more ceremonial apparel, he said: "I believe I was given the Award for such proficiency as I may have in the art of the *mridangam*, and not for my dress."

Despite his reticence, this ostensibly obdurate personality becomes a different man on the concert platform. It is true his impassive face does not reveal any shade of emotion except when he gives utterance to a rare

"*Ah*", overwhelmed by some stirring moment in the music of the vocalist or the violinist. But, as an interesting contrast, his ideas and impulses are projected vividly through that remarkably expressive pair of hands that he has. By their subtle manipulation, cultivated through indefatigable and imaginative practice, his *mridangam* speaks with a wonderful eloquence. His playing does not simply beat the pace or punctuate the movements. Through the peculiar vocabulary of the instrument, the modal framework is projected in all its pulsating detail. With perfect correspondence between the beats of both faces, Mani's *mridangam* speaks with a seemingly infinite and enthralling variety of tone, in complete harmony with the situation.

There are feathery flutters alternating with hollow metallic rumbles recalling a *chenda;* majestic rolls recalling a *thavil* jostle with a tiny soft patter reminiscent of the lyrical grace of dancing feet; subtle, fluid, whisper-like strokes, which strike one as remarkably human, are thrown in relief against thunderous waves reaching a crescendo. In brief, the instrument in this virtuoso's hands, besides displaying its characteristic qualities, seems to acquire a distinct human touch.

Born about fifty-one years ago in Pazhayanur (a village near Palghat in Kerala), Mani Iyer hails from a family in which music has been an avocation. His father, Sesha Bhagavatar, and his grandfather, Ramaswamy Bhagavatar, were reputed musicians, but it was Mani who took up the *mridangam* first in the family. Gifted with an instinctive sense of rhythm which was perhaps nourished in those congenial environs (amidst the vigorous drums of Kerala), Mani was so fascinated by the *mridangam* that he missed no opportunity (very often playing truant) to practise on the instrument and give vent to his impulses.

The talents of the boy, running wild, were channelled in the right direction by the late Palghat Subbier, the eminent *mridangam* player, and by Kalpathi Viswanatha Iyer, another expert player. As a consequence, young Mani was invited to accompany Harikatha performances, which he did with enthusiasm and fluency. In those days, unlike at present, the road to the concert platform was not a straight one. The graduation was either through accompanying Harikathas or dance recitals.

As an accompanist in such performances, Mani was noticed by the late Tanjore Vaidyanatha Iyer, the *mridangam* maestro. He took Mani under his wing and shaped his talents to perfection. Though Mani had been performing in public even before he entered his teens, the real break, in a larger context, came when he accompanied Chembai Vaidyanatha Bhagavatar at a concert in Madras, in the early 'twenties. This made him famous throughout the domain of Karnatak music.

In his rise, apart from intuitive gifts and an amazing sense of rhythm and dexterity in the art of the *mridangam*, one other point that stood him in good stead was his remarkable courage and self-confidence. Though Mani Iyer says that, like any other artiste, he was also subject to different stages of fear, knowledgeable *rasikas* aver that the above-mentioned qualities it is that have mainly sustained him in many a concert which would otherwise have ended disastrously.

One such testing situation fondly remembered by old-timers was when teenager Mani crossed swords with the great Nayana Pillai, whose mastery of *tala* and *laya* was proverbial and overawed even eminent accompanists. (When questioned by me about this, Mani Iyer became evasive, pleading that, because of its "remoteness", the incident had "slipped" from his memory.) One more such occasion was when he played on the same platform with the late Pudukottah Dakshinamoorthy Pillai *(khanjeera)*, the eminent percussionist. Though there was slight misunderstanding between the two at first, eventually they became good friends and developed an ideal partnership, which ended only with the death of Pillai.

Another such partnership then developed is still going strong – with the violin virtuoso, Chowdiayya. How wonderfully the instruments of these two *vidwans* respond to each other's ideas cannot be adequately described: it must be witnessed to be believed. The influence of Dakshinamoorthy Pillai in further enlarging Mani Iyer's perspectives and imbuing his already exquisite ideas with colour cannot entirely be ruled out—old-timers often "feel" echoes from those times in his concerts.

At First, one is not impressed by Mani Iyer on the platform. He sits smug and sillent. When the musician takes up a composition, he becomes

alert but slowly animated. Then gradually, blending his beat of the *mridangam* with the pace and movements of the music, his real touch is seen when the *samgatis* come, one by one. Sure of his command over the instrument, he underlines the engaging aspects of a situation and enlivens the programme in a manner that makes listening a rewarding experience. Apart from accentuating the rhythmic structure of the vocal rendering, Mani Iyer, through the nimble dexterity of his fingers, electrifies the sequences or impromptu improvisation of *sargams* with uncanny anticipation. Underscored by his touches, the nuances, phrases and whole passage spring forth with clarity and vigour.

When the musician seems to be lost in the maze of his *sargams* and tends to drift aimlessly, the ideal accompanist in Mani Iyer is seen to excellent advantage. Playing with understanding, this *vidwan*, with his subtle strokes, gradually coaxes the musician into the right channel, buoys him up and tows him to the safety of the climax of a *mukthayam*. Even when he is following a composition, his performance, by its varying tonal shades, seems to stress the appropriate sentiment, producing a general effect which shows that he is not merely a master of percussion, but also steeped in the aesthetics of the modal and lyrical aspects of music.

His solo turns are an aesthetic treat in themselves. There is freshness and originality in each concert. Giving full vent to his ideas and feelings, he raises such an intricate structure of rhythm that the listener is lost in its labyrinth. Apart from the rich tonal variety, the diversity of those *korvais*, or rhythmic figures, is almost kaleidoscopic; and the way he coolly picks up a link and spins it out into an intricate *mukthayam*, running a vigorous and tortuous course to meet the *eduppu* (starting-point of the theme) with a magnetic precision, is an enthralling experience. Above all, the precision of his *laya* even in the dizziest of impromptu improvisations is almost metronomic.

It is natural that, by virtue of his close association with the art and concert platform for nearly four decades, Mani Iyer should be well aware of the problems that beset contemporary Karnatak music. He has possibly also given careful thought to the measures that could arrest any deterioration and preserve the pristine purity of the art. But he assumes a

Sphinx-like attitude when questioned on the subject. However, his reaction to certain things, when it can contain itself no longer, inevitably manifests itself, like steam escaping through a valve.

For instance, his intense hostility to the microphone stirred up some acrimony a few years ago, and Mani Iyer, in a huff, withdrew from the scene for a time. It is true his bluntness in this matter irked the musical world. But we should not forget that Mani Iyer had a strong case of his own.

When I asked Mani Iyer the reasons for his opposition to this established medium, I could discern that I had touched a sore spot. Visibly excited and slicing the air with his arms, he said, with some heat: "Do you know the harm that the mike has done to our music? First, it has corrupted the musician by reducing the vision, voice capacity and, more than all, inducing indolence. It has deprived our music of all its strength and vitality. We have degenerated to a stage when we have firmly begun to believe that without the mike there can be no music."

"But you must concede that the microphone has spread our music to wider circles and facilitated enjoyment of it by large multitudes," I interposed.

"Probably you are not aware that music performances attracted large numbers even in olden days," retorted Mani Iyer. "But you should also know how the mike has spoiled our listening habits. I can understand its probable necessity in dispensing music to the thousands. But how do you account for its presence at small gatherings of not even a hundred? Have our musicians become so powerless as to make themselves inaudible even to such a compact audience? No I do not believe that the mike is indispensable. I feel that people have all but become slaves of this horror. Without the mike, they feel they cannot hear music.

"In the old days, when musicians sang with their natural and strong voices to audiences of thousands, there would be pin-drop silence, and a listener even on the fringes was very attentive and eager to catch the niceties of rendering. In contrast, I see today that, while the microphone is dispensing music in big measure, many of the members of an audience

whisper or chat or are engaged in something other than listening to the music. Possibly they have not understood what is *nadasaukhya* (the thrill and enjoyment of tone). Their ears are probably conditioned to noise, and not to the niceties of *nada*, or the grace and subtleties of tone. This, I am sad to note, is particularly true of the younger sections of the audience (those in their twenties), who have had no opportunity of hearing the *nada* in its pristine form. Attuned only to such music as is dispensed by the mike, their ideas of classical Karnatak music may be derived not from the pristine form, but from the caricature presented through the amplifier."

"Whatever the other aspects may be, you will agree that some of the subtleties that were denied, except to those near the platform, in the old days are now to be enjoyed by more people," I pointed out.

"Then why do you call them 'subtleties'?" countered Mani Iyer. "A subtle movement, nuance or grace has its right place, proportion and depth in the scheme of things. It looks incongruous if it is unduly magnified. You do not whisper to be heard all around. If such subtleties are magnified and music manifests itself in a uniform and unvarying tone, will it be pleasant to hear, or can it be called music?"

"What do you feel, then, to be the ideal situation or environment for appreciating the pristine and living qualities of music — a sound-proof hall, a temple?"

"No, none of them," said Mani Iyer. "You can enjoy the tone in its pure and pristine from under a thatched roof, the living aspects of music in its resplendent form in the midst of a close circle of persons forming an appreciative audience, and in an atmosphere of intimacy and positive response".

"The above question apart, have you thought of any measures or means for the healthy development and promotion of this classical art, particularly the percussion?" I now changed the subject.

Mani Iyer was reverting to his original reticence, evading the issue with: "I am a professional musician, always busy with engagements. I have had no time to think about them." But, pressed further, he said: "In the light of my experience, I should say that the impact of inspiring music,

dedication and hard practice in the time-honoured methods are the lifelines of art. The touchstone of the quality of an artiste who so cultivates the art is the people — not the dilettanti or the sophisticated set who profess to be the arbiters of fashion, but the common people, nay, the masses, who are delighted and thrilled by it."

"Are you confident that the masses have the ear for good and higher forms of music, uninitiated as they are into the intricacies and the beautiful elements of the art? Is not such an effort likely to be wasted on them?"

"I do not agree. If your music has that inspiring quality and persuasive power, it can move anyone. If, as you say, the people are so sterile as to remain unaffected and unmoved by music, I should say that its existence in their midst is anomalous. I would prefer that it fade away rather than face a living death in the midst of a boorishness and barbarity that do not conform to the nobler aspects of our culture." ★★★★★★★★★★

Illustrated Weeklyof India, 1962

68. D. Seshappa
Part of old Mysore music culture

The drum *mrudangam* is a permanent fixture in a concert of Karnatic music. It is an indispensable instrument reinforcing the pulse and directing the time cycle. Yet it is strange that it was not *mrudangam* but *tabla* which carried this function in old Mysore. But *tabla* was not producing the Hindustani rhythm but adhered strictly to the Karnatic *Tala cycles*.

It is not known how this came to happen because there were many Vidwans in the Mysore court who had their training in Cholamandalam. They were, of course, conditioned to mainly *mrudangam*. What was their reaction to this odd sight of a tabla supporting a musician, when they came seeking patronage at Mysore is not known. Nevertheless, they seem to have made a smooth switch-over to tabla in the tradition of Mysore. And their anxiety and uncertainty, if any were dispelled because these tabla players of Mysore were as excellent as the mrudangam players of Tamil country.

D. Seshappa, who presided over the recently concluded 21st Conference of the Karnataka Ganakala Parishat was one such tabla player. The octogenarian Sheshappa, who looks more like a retired school master, has been very much part of the old Mysore music culture. We may even say that he is one of the very few last links with a period which has been considered as the golden age of Mysore music tradition.

He has been a witness to many exciting music events at Mysore and also accompanied, of course, on tabla many musicians most of them now gracing the pages of history. Early in life, for instance, he supported the legendary Bhairavi Kempe Gowda who is not even known to the present generation.

The list of such eminent figures whom he accompanied is lengthy. Tiger Varadachar, for instance. Veena Seshanna, Veena Subbanna, Bidaram Krishnappa, Vasudevachar Muthaiyya Bhagavatar etc. of Mysore Durbar. Ariyakkaudi Ramanuja Iyengar, Chembai Vaidyanatha

Bhagavatar, Mali, Alathur brothers, flutist Tiruppambaram Swaminatha Pillai, Chintalapalli Venkata Rao and a host of other visiting Vidwans.

But this function was not limited only to Karnatic concerts. Seshappa had an equal expertise in handling Hindustani rhythms. He accompanied many Ustads who performed at the Mysore Durbar like Barakatullah Khan, Faiyyaz Khan. Hafiz Khan, Basheer Khan, Vilayat Hussain Khan etc. Apart from the artistic and purposeful strokes, Seshappa was appreciated for his imagination in tackling even labyrinthine rhythms with grace. He revealed a computer-like mind even when negotiating highly intricate rhythmic ideas presented by the leading artiste.

One should recall such an instance in Mysore city back in the 1940s. The leading vocalist was Chickka Rama Rao reputed for his command over tala and laya and the highly intellectual permutations he drew out often, much to the discomfiture of the supporting instrumentalists. The recital started in a slightly breezy atmosphere. Seshappa was supporting on tabla. One of the supporting Vidwans on khanjari, from a neighbouring state, seemed to suffer from an over estimate of his own prowess and made some uncomplimentary remarks about the local musicians. Whether Rao was aware of this or not was not known because no sign of any displeasure was evident. But as the concert pursued its course, the khanjari player seemed to find himself on a sticky wicket. Though he valiantly negotiated many tricky hurdles in the pallavi he lost his bearings. With angry growl he came down from the stage and walked out. But Seshappa negotiated this rhythmic jigsaw puzzle effortlessly and came off with flying colours. There were many such incidents in his life which helped to shape the artistry of his tabla playing.

Seshappa virtually inherited the tabla art. His father Khande Dasappa was a Vidwan in Mysore palace and trained his children in playing several Tala Vadyas. Besides tabla, Seshappa could also play mrudangam with an equal ease. But somehow he was inclined towards tabla "which would give me greater pleasure" as he says. And he gave his first performance when he was barely ten and before the Maharaja. And those were days when he had to contend with other eminent tabla players like D. Nanjappa, Ranganna, and others. And it was after arrival of Muthuswamy Thevar from Tamil Nadu and his subsequent appointment as a Mysore Palace Vidwan Mrudanga replaced tabla in Karnatic concerts in Mysore.

But Sheshappa was deeply attached to tabla and it was a delightful and almost exotic experience to listen to his art, the beautiful metallic patter of tabla expressing not the natural Hindustani vocabulary but a Karnatic rhythmic languages.

Sheshappa recalls some of the exciting experiences in his life. The most note-worthy among them was his performance at the Royal Academy of Music, London, in 1937, when the eminent scholar Sir Arnnold Bake paid glowing tributes about Sheshappa's exceptional ability and technical attainments. He performed in some other prestigious institutions too, but his circuit was mostly confined to Mysore and the service of the Maharaja and Yuvaraja who were his patrons ever since he was a boy. It has been a life of promise and fulfilment.

Seshappa is the recipient of numerous distinctions and honours in a career spanning more than 70 years. Yet even now it is the same figure beaming a smile of confidence and inner satisfaction, notwithstanding other signs of age. And his expertise was revealed in his demonstration in the conference he presided over and surprised the audience through its imagination and precision. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

The Economic Times, 1991

69. Titte Krishna Iyengar

Writing about his recital a few years back, I had characterised the singing of Titte Krishna Iyengar as 'Sadagarada Sangitha' that is agitated and action packed singing. Some days later I ran into him accidently. Where I expected a protest, I was surprised to receive appreciation. He said "it is an amusing description" laughing. Thus the moods of Titte Krishna Iyengar were fluctuating and unpredictable. He was relaxed and serene sometimes and became impulsive suddenly. Usually he took matters in stride with a sense of humour but reacted vociferously at some other times. Titte Krishna Iyengar was perhaps the last Mysore Vidwan who was a link with an era that is disappearing into the pages of history. This may also be true in the context of the music and musicians of the entire South India. He had seen, heard and also moved with many distinguished men of music who have become legendary figures in Karnatic music. For more than eight decades he was deeply involved in the practise and propagation of classical Karnatic music in its pure form. At the time of his death he was 95. But he was also active almost till the last days of life. In fact he participated in a music festival at Delhi only last year and earned kudos and admiration of the Rasikas. They were surprised to see a musician of his age having a clear ringing voice and singing with an elan and verve, not expected in most members of his fraternity even half of this age. Till the end his music was dynamic and energetic. His sense of sruti was perfect, laya and rhythm crisp and clean cut.

The prefix Titte is the name of a town in Tamil Nadu near Thanjavur from where his ancestors migrated to Mysore, as Iyengar used to state. 'Like many scholars and musicians who started flocking to the Royal Court of Mysore seeking patronage and honour, my grandfather Rangachar also came to Mysore to meet Maharaja Mummadi Krishnaraja Wodeyar who was already famed as a great patron of arts and letters. He got an audition and the Maharaja was kind enough to appoint him as a priest because my ancestors were vedic scholars" said Iyengar. But how did music enter the family? "My grandfather" continued Titte "was well versed in music. He was a disciple of Tillaisthanam Rama Iyengar, a direct disciple of Thyagaraja". Thus Krishna Iyengar belongs to the Sishya parampara of Thyagaraja.

Though Rangachar entered service as a priest his talents in music came to the notice of the Maharaja accidently when he was rendering some verses in a musical form. The surprised ruler after enquiring about this musical knowledge and the tradition behind it, Rangachar was included among the palace music vidwans. Rangachar in turn trained his son Narayana Iyengar who continued the tradition and also trained his son Krishna Iyengar in music. "The teaching method was full of rigour, but I could imbibe the art fast with the result that I could sing Raga and Swara even when I was eight years. This was noticed by the Maharani Regent who appreciated and encouraged. In fact my upanayanam was performed under her supervision" said Titte reminiscensing about his early days. He also referred to the strict discipline of his father in the teaching of music. "I was obliged to get up at 4 in the early morning and practise. In case I was late or faltered my father dragged me to the bathroom and poured potfull of cold water on me". With such rigorous training combined with an inborn talent it was not long he came into the focus of lovers of music.

In addition to father Narayana Iyengar, Titte had the privilege of study under the Veena maestro Bhakshi Subbanna. He also had guidance from Veena Seshanna and Bidaram Krishnappa. Besides vocal, he studied to play several musical instruments. "I used to play Veena, Jaltarang, Harmonium, a rare instrument called Dalgit and also Swarabat." he used to say. Though he liked to play certain instruments to enjoy certain aspects of music, Iyengar concentrated mainly on vocal music. This study and practise at Mysore apart, he also visited his ancestral place often to listen to the music of great master round about Thanjavur etc. in Cholamandalam and enriched his ideas and art by constant exposure to that music. He never missed the concerts of the stalwarts and sometimes even employed some tricks to attend ticketed concerts. "I used to hang around at the gate of the hall" said Titte recalling those days. "When the main musician came I rushed and grabbed his Tambura and carried it following the musician. While the musician thought that I was from the team of organisers, the latter thought that I was a member of the musicians team and did not interfere. Thus I had an opportunity to sit very near the musicians either on the stage itself or below and enjoy music till I was caught once."

Titte made his debut in an unexpected way. He went to Tiruvayyaru during the time of the annual Thyagaraja Aradhana to enjoy music of all stalwarts. While hanging about the entrance, he found the eminent

Mrudangam player Thanjavur Vaidyanatha Iyer getting down from a cart. He immediately rushed and picked up his Mrudangam. Surprised, noticing the youngman enquired who he was. Titte stated that he was from Mysore and came if possible to offer his music homage to Thyagaraja, but was at a loss how to do it. Iyer took him in tow and went to Musiri Subramanya Iyer who was the Secretary and told he was a musician from Mysore who had come to pay his homage to Thyagaraja. Musiri stared at young Titte for a while and said alright. Vaidyanatha Iyer offered to support on Mrudangam and Musiri beckoned a senior violinist and asked him to accompany Titte. "And thus I started with the blessings of Thyagaraja and also senior musicians in my musical career remarked Titte. At Mysore he used to move in the train of the palace vidwans and later was appointed as a palace vidwan and served for nearly 30 years, till the monarchy was abolished, and the state integrated into the larger state of Karnataka.

The feature that immediately attracted attention in a Titte Krishna Iyengar concert was his voice - sonorous, deep and with a metallic ring. It invested his singing with a dynamism and depth. His rendition of the Kritis set off their melodic grandness. As he confessed once, "while singing a kriti, I try to visualise the theme and especially the main deity, concentrate on that image which leads to a total involvement with the spirit and sentiment of the Kriti. It helps to bring out the rasabhava"

Iyengar had built up a considerable repertoire of all major and minor composers of Karnatic music. Especially he had a good stock of the Kritis of Mysore composers. He chose a programme fairly representing the different composers. But as he said once he was more inclined towards the kritis of Thyagaraja. But the highspot of his recitals were certainly the Alapana, especially Tanam and Pallavi. "As one who played veena, it was natural that I was fond of Tanam. In fact I should say I chose to learn veena so that I could play Tanam and its infinite varieties. This apart I had heard great masters like Seshanna, Subbanna, Venkataramanadas playing Tanam on veena and also eminent vocalists like Konerirajapuram Vaithi, Tiger Varadachar and Mysore Vasudevachar singing Tanam as a prelude to Pallavi and was very much fascinated with this form". By constantly listening to such masters I developed an expertise in Tanam and its different varieties" said Titte. In fact he gave a demonstration of Tanam in the 37th Annual Music Conference of the Madras Music Academy in 1963. Tracing its development in the historical perspective he sang different varieties of Tanam like – Chakra, Vakra, Misra, Malika and also

Tanams emulating the gaits of animals and birds like Ashva, Gaja, Markata, Mayura, Kukkta, Manduka etc.

He was also strong in Pallavi. Here again he used to acknowledge how he was influenced by listening to the exposition of Pallavi by masters like Konerirajapuram, Bidaram Krishnappa, Vasudevachar, Ariyakkudi Ramanuja Iyengar, Chikka Rama Rao etc. "Remember, thirty per cent of musicianship develops by hard practice and sixty per cent by listening to the music of great masters whose inspiring performances enrich ones ideas and art" averred Titte. And what he preached he also practised. He invariably attended all music concerts. He had seen and heard musicians of a previous generation and still remembered their strong and weak points. Especially he remembered with awe the violin maestro Tirukkodikkaval Krishna Iyer. 'The mere handling of bow itself was superb and produced a haunting pellucid tone and none could match his virtuosity" he used to remark.

Unlike many members of his fraternity Krishna Iyengar was eager to participate in Music Conferences and also the academic discussions, where his speeches were backed by a practical experience of years. He was a regular participant in the annual conferences of the Madras Music Academy for more than 40 years. He participated in the deliberations through illustrated talks, reading of papers and demonstrations. He also served as a member of the Committee of Experts of the Academy. He also edited a publication of the compositions of veena Subbanna brought out by the Academy and was himself an author of another book.

His presence and participation in such meets was very conspicuous, as many people have noticed. He was very excitable by nature and impulsive. He could not contain himself when any idea sprang to mind. Without any notice he sprang to his feet, either to pose questions to the speaker, or offering his own versions bursting into singing in between to stress his point. His presence made the event certainly lively, if not throwing any more light on the subject. Sometimes he engaged in dispute and cooled down as suddenly as he became animated. He also composed some kritis mostly in Kannada. He was eager to popularise compositions in Kannada so that peoples attention may be held and their appreciation of music enhanced.

Krishna Iyengar who grew up in the shadow of the Mysore palace served as an Ashthana Sangitha Vidwan and was conferred the title 'Ganavisharada' in 1946. Later recognitions started coming, though

slowly. In 1965 the Mysore State Sangitha Nataka Academy conferred the annual award and the Bangalore Gayana Samaja conferred the title 'Sangitaha Kalaratna' when he presided over their 4th Annual Music Conference in 1972.

But the tempo accelerated towards the last decade of his life. In quick succession he received the National award of the Sangit Natak Akademi in 1989, and later was the first recipient of the prestigious Kanaka-Purandara Prasasti instituted by the Karnataka State Govt. in 1993. Topping them all came the 'Sangitha Kalacharya' honour from the Madras Music Academy in 1994. For more than three decades he ran the 'Thyagaraj Vidwat Samaja' at Mysore organising annual music festivals.

Though the signs of age were visible in the slow pace and wobbly movements in recent days, they had neither affected his voice or the energetic way of singing not to mention of the sense of sruti and tala. Nevertheless he gave performances remarkable for the full throated singing with a ringing voice. Even in 1996 he performed at Delhi earning kudos and admiration. And during October 1996 he performed on the Gayana Samaja stage itself. But for a fall resulting in multiple fractures, I am sure Titte Krishna Iyengar would have easily crossed the century mark in his life. Anyway in his passing away the music world lost a figure that was colourful, and rich in voice and sampradaya. ★ ★ ★ ★ ★ ★

Gayana Samrajya, 1997

70. H. Yoganarasimham

About two years ago, a friend who attended the year-end music festivals in Chennai walked into one of the afternoon concerts at the Music Academy. During the concert he was alerted by the kriti the musician was singing. It was *Sadaa Saaranganayane* in Ranjani. After the concert he went to the vocalist and enquired whose composition it was. He was told that it was by one Yoganarasimham. Did the musician know the composer? No. Then how did he choose this kriti which is rarely heard in concert circuits? "Because it is very pleasant to hear," was the reply.

The visitor was surprised to hear that the musician rendered a kriti unheard in concerts and he had no knowledge about the identity of the composer and chose it purely on its merit. The visitor was gratified too because the composer was known to him. When he composed this kriti, Yoganarasimham may not have imagined that one day it could be presented on the stage of the Music Academy. And if he were alive he would have been no doubt pleased to hear about this. "But it is possible the pleasure would have been contained and not reflected in his dignified visage," the visitor said.

Yoganarasimham was a product of old Mysore and its culture, which appreciated and enjoyed the good things in life. Mysore and music were so intimately linked, anyone who lived in that city till the middle of this century could not escape its effect. The atmosphere was thick with music and people breathed music. Yoganarasimham was born on May 25, 1897 in a family which preserved and practised ancient traditions and was also fond of music. In fact, during those days music was a part of one's life itself. Even a provincial town like Hassan, where he was born and spent his early days, echoed with the sound of music as part of several festivals and socio-religious events celebrated throughout the year.

His arrival in Mysore stimulated the latent interest and made him more active. Besides gratifying his desire by attending the numerous concerts for which the city was noted, he intended to seriously study the

art. As mentioned by Yoganarasimham himself, he had good guidance from H.P. Krishna Rao, musician and scholar.

Rao is the author of the book *Psychology of Indian Music* and other smaller publications, most of which contained Karnatic music compositions in European staff notation too to have a wider circulation. He was also editing a journal titled *Indian Music Journal*. Before that Yoganarasimham studied under the celebrated composer Mysore Vasudevachar. This study and exposure to the music of the many musicians who came to Mysore to perform before the Maharaja and earn honours naturally prompted a desire to look beyond performances and find another outlet for his creative ideas. But it took some time for the ideas to acquire a concrete form.

Meanwhile Yoganarasimham pursued studies in college. He was one of the first students who graduated from Mysore Maharaja College. And he collected the master's degree from the same university. His days in the college were highly inspiring as he studied under such luminaries as Dr. Sarvepally Radhakrishnan, Prof. M. Hiriyanna, Dr. C.R. Reddy and Prof. N.S. Subba Rao.

Yoganarasimham was the very picture of a old Mysore intellectual, which has disappeared and is possibly cherished in the memories of some old timers still. Neatly dressed without being ostentatious, in spotless white dhoti with or without lace, silk close collar coat, a spotless white turban, he was dignified in bearing, speaking in a very soft voice.

It was a personality that evoked respect. Deeply interested in the cultivation of music, he was present at most soirees, but tried to be unobtrusive when in the midst of large audiences. After retirement from government service, though he was sans turban and close collar coat, the spotless dress, now with an *uttariyam* added, drew attention even in a crowd.

He was to be seen with small groups of musically inclined intellectuals and rasikas, discussing or demonstrating matters concerned with music. And such groups gathered during the weekly bhajan sessions at his home. Yoganarasimham used to perform before such small groups of friends, in a sort of chamber concert, not in a professional sense but as an intellectual pastime. Here I have to recall an instance from my student days.

Someone said there was to be a recital by Yoganarasimham, principal of the Sanskrit College. People were surprised and also curious because those were the days when it was unthinkable for a Government officer to give public performances. He was expected only to patronise, not perform. Years later I used to hear his occasional radio broadcasts. Here besides the clear diction he utilised his soft voice to good effect and the music in general reflected his meticulous nature.

He was an administrator, organiser, scholar, musician and composer all rolled into one. He also held important posts in the Mysore Education department. When the Sangitha Kalabhivardhini Sabha was started at Mysore, he was elected as its vice-president. He became the president after the passing away of its president Mysore Vasudevachar.

During this tenure he supervised the publication of two valuable books: *Compositions of Mysore Sadashiva Rao* (1954) and *Compositions of Vina Seshanna* (1965). Besides this work he also used to attend the annual conferences of the Madras Music Academy, present papers and participate in the academic deliberations. He also demonstrated some rare compositions of Sadasiva Rao (not included in the Kalabhivardhini Sabha publication) he had located. Some of these papers and compositions are published in the journal of the Music Academy.

It is possible that sound knowledge of music, combined with depth of scholarship in Sanskrit, stimulated Yoganarasimham to start composing. But later when it picked up momentum a considerable number of compositions emerged. He could be deemed a vaggeyakara in the real sense. 'A person who could transforms word into song is a Vaggeyakara' say texts like the Sangitaratnakara. He conceived the *dhatu* or melody and envisaged *maatu* or proper literary structure, conforming with the rules of prosody and rhythmic frame of music and built them around a central theme. His knowledge of three languages is reflected in these compositions.

A total of 36 Yoganarasimham compositions are available. They comprise swarajathis, taanavarnams, kritis, ragamalikas, padas, javalis, tillanas and also some others, including national songs, for good measure. They are in Sanskrit, Telugu and Kannada and carry the signature 'Deva'. A majority of them are composed in the time honoured ragas of Karnatic tradition like Mayamalavagaula, Kambhoji, Kalyani, Begade and so on;

a few in the recently popular ones like Revati, Ranjani, Sunadavainodini etc. But he has also composed in some new or rarely heard ragas like - Latantapriya, Nadavarangini, Bhanudhanyasi, Gaganamohini, Pranavakari, Kuntalakusumavali. It is possible that most of these ragas may be found in some old works in music, but as mere scales.

As far as my knowledge goes there are no compositions existing which provide a melodic form to these scalic ideas. Anyway Yoganarasimham ventured into this unexplored area and produced compositions reflecting original ideas in melodic form.

His compositions have been published under the title *Gitakusumanjali* in Devanagari and Kannada scripts. A select few have been recorded by M.S. Subbulakshmi and are available in cassettes. In his quiet way Yoganarasimham enriched Karnatic music and passed away about 16 years back. His birth centenary is being celebrated today at Bangalore Gayana Samaja. ★

Deccan Herald, 1997

71. T.K. Rangachari

In the interminable debate of the past few decades relating to the superiority of the old or the new in the mode of imparting training in such classical arts as music, the time-honoured *gurukulam* apparently is on the losing side. It is true that it has been largely responsible for safeguarding the purity of this art and also for maintaining its integrity by creating a congenial atmosphere, and nurturing the art and developing it as a vehicle of expression for all that is noblest and most creative in thought and ideas throughout the ages. But conceived during times of entirely different attitudes and social values, the *gurukulam* has now disintegrated and become more or less of a myth and a nostalgic memory.

Still, the institutions that have replaced the *gurukulam,* pivoting on codes and curricula shaped to modern needs, do not seem to be doing any better. It is true they have been successful in dispensing music on a larger scale and bringing within easy reach many aspects of the art that were inaccessible once. But in the process there has been an evident dilution of quality and also a production rather of cynics than of *rasikas* and rather of teachers of music than of musicians.

Among the rare exceptions to this, however, is the celebrated vocalist, T.K. Rangachari, who is a product of Annamalai University. He started as a student in the very first batch when the Music College was opened, and in turn is now imparting knowledge as a Lecturer there. This apart, Rangachari has been popular as a concert artist noted for his breezy style of singing for over two decades. Even though he is an alumnus of Annamalai University, Rangachari, in a sense, forms a link between the old and the new systems of musical learning. The foundations of his music were laid in the traditional *gurukula* mode of training, while his talents were shaped and given the finishing touches at Annamalai. Incidentally, it is interesting to note that almost all his erstwhile classmates have equally distinguished themselves in the contemporary world of Karnatak music. Such success, according to Rangachari, is not merely a matter of the methodical training and perservance of the student, but also of the diversified knowledge which was imparted and, above all, of the

congenial climate created, establishing an intimacy between the disciple and the teacher which was closer to the ancient scheme of things.

"Each system has its own merits and demerits," says Rangachari, referring to the modes and methods of training in music. "The forms and codes of either are dictated by the needs of the times, but ultimately it is the fidelity and dedication of the student which spurs him on to imbibe knowledge and shape himself into a good artist. In this, the environment and also the climate are hardly less influential than the burning eagerness of the apprentice."

Enlarging on this latter aspect in the context of his own life, Rangachari described how the rich, musical atmosphere pervading the South, generated particularly by the nadaswaram, stimulated initially what later became his insatiable hunger to practise the art. "The rich sonority of the nadaswarams of Madurai Ponnuswami, Tirumaragal Natesan and his nephew Rajaratnam Pillai, Nagore Subbiah, the Keeranoor brothers and others who have become legendary figures in this branch pervaded the whole of the South like a perfume and would stir anyone's sensibilities," said he. But he seems to have been particularly fascinated by the *tavil*. Those metallic rolls and patters so gracefully and effortlessly emanating from the drums of Ammavupet Pakiri, Needamangalam Meenakshisundrama Pillai, Elapoor Panchapakesa Pillai, affectionately known as Panchami, and other masters who ruled the nadaswaram world seem to have hypnotised him. "In fact I was known as Tavil Rangan and my people used to say that no vessel at home was safe from my pounding when I was a boy," said Rangachari.

Early experience

Combined with the devotional atmosphere at home evoked by the sweet and simple canticles always sung by his mother, it was natural that his ear was very early attuned to and his heart set on music in preference to school studies. This also intensified a thirst to practise and carve out for himself a place in the art world. He had no opportunity for methodical study, but, as it happened, the seedlings were planted by one of the much venerated figures of the times and, as Rangachari recalls, "By his blessings the desire sprouted and was able to push me on the right road and make me what I am today."

His grandmother hailed from Srirangam and young Rangan occasionally went and stayed with her. Close to the house lived the maestro Namakkal Narasimha Iyengar, who was then in his old age but had not lost any of his fire. Rangan often visited the home of the maestro, who benevolently beamed on this effusively singing boy. His house was a centre of attraction, in view of the many vidwans and *rasikas* visiting it everyday, and the spot, in itself, was a venerated one, a fact constantly recalled by the numerous processions passing in the street. As Rangachari recollects it with shining eyes, "Such situations were numerous, occurring almost everyday, and they are still green in my memory for their drama and the richness of their musical appeal.

"As the preceding strains of the nadaswaram penetrated the house," said Rangachari describing these episodes, "Narasimha Iyengar would bestir himself and slowly come out on to the pyal. The procession would approach. The nadaswaram players, consisting generally of some of the celebrities of those days, who formed the vanguard, would stop as soon as they came before the house. Approaching Narasimha Iyengar standing there like a patriarch, they would prostrate in deep respect. Then, getting up with folded hands, they would enquire what might be his pleasure. When the old man, benevolence and beatitude writ large on his face, would ask them to play any raga or composition that occurred to him, they would immediately repair to their positions and play with ecstasy and fervour. At the conclusion, with a final obeisance to the old man, they would proceed on their way. I can never forget the rich melody and the *bhava* behind that music. I was fortunate enough to receive formal initiation from Namakkal Narasimha Iyengar when I was five or six, and I believe his blessings had the strongest influence in spurring me on to pursue the art with earnestness and zeal."

Rangachari's period of apprenticeship in the practical sense was under the celebrated Pallavi Vidwan Kotakanallur Subbiah Bhagavatar and was in the traditional *gurukula* system. Here his talents received a direction and were trained into proper shape. "Bhagavatar," said Rangachari, sketching a profile of his first guru, "was exceptionally kind to students who had no knowledge of even the elements of music. His patience and perseverance and above all his abiding kindness were

always a source of inspiration. And his ability in imparting music has been very much appreciated by other great musicians of his period. His open mind about Hindustani music combined with his deep devotion to Karnatak music, his ability in the *birka* and *neraval* in three speeds and his *laya vinyasam* were worthy of note."

New perspectives

But when the late Raja Annamalai Chettiar started a Music College under the auspices of the University, this put new ideas into Rangachari's head. As was the earnest desire of any young musician of those days, he wanted to profit from this new mode of training. "Because of its conscious efforts to bridge the new and old in the values and systems of training," said Rangachari, when asked why he had been eager to join this college not entirely in line with time-honoured perspectives. But Rangachari suffered disappointment initially, even though he went there armed with a letter of introduction from E. Krishna Iyer. He was informed that only twelve were to be admitted to the course that year and admissions were closed. But evidently they relented, for Rangachari, while packing his bags to leave Annamalainagar, received a call from Sabhesa Iyer, the Principal, and was asked whether he was prepared to submit himself immediately to a test, to which he gleefully assented.

The subject of the test was the interpretation of the ragas Nayaki and Darbar. The difference between the two ragas, it may be noted, is very subtle and any careless musicians could easily slip into one or the other and never come out with an articulate rendering of either. "Fortunately I could give a convincing exposition of the two ragas, stressing their subtle differences very clearly, thanks to the rigorous and methodical training I had under Bhagavatar and also the blessings of the other elders; and the quartet who examined me – Sabhesa Iyer, Ponniah Pillai, Desamangalam Subramanya Iyer and Madras Balakrishna Iyer - were obviously impressed, because they not only accepted me as a student for the course but also allowed me to skip the first year," said Rangachari referring to this episode.

Pleasing performer

Thandalam Krishnamachari Rangachari, we may say, is a relative late-comer, though he is as old and even older than some of the luminaries

of contemporary Karnatak music. Possibly he has spent a larger part of his life in the shadow of his gurus, or has had to break into the limelight the hard way. Anyway, once he caught the popular attention it was natural that he should hold it, in the light of the predominantly pleasing and sprightly quality of his music. He is no less engaging as a conversationalist. He is very loquacious and his talk is spicy, laced with quips and anecdotes, making it uniformly interesting. This quality is reflected in his music too. He has a mellow and pleasing tone, his modulation is correspondingly elegant and he sings with great *elan*. His exposition of any feature is methodical and indicates careful planning, but does not strike one as mechanical. "When we go to meet anyone, we put in at least a minimum of effort to make ourselves presentable, and this must equally apply to a concert, where, more than on a visit of courtesy, we owe a duty to lovers of music," says Rangachari in respect of the pleasant plan we encounter in his concerts. "*Manodharma* is of course the lifeline of our music, but we must at least have an outline in view and allow the mood of the moment to take charge of the rest," insists he.

His music, be it a *raga, kriti* or *swara*, naturally displays artistic balance, and by clever flourishes and subtle embellishments he adds a peculiar piquancy to his recitals and enhances the overall musical appeal. He sings with refreshing vivacity (though one might wish his intonations were more elegant in places) and the modal portrayal he presents is colourful, evocative and features a delicious blend of the classical and lyrical aspects of the art. This applies no less to his improvisations of rhythm in *neraval* or *swara*. The rhythmic figures in the variations of the theme, like the *swaras* in their jaunty, capering movement, are crisp and seem to underline his refined sense of design.

One of his *tour-de-force* items that arrested my attention years back was the celebrated composition of Tyagaraja, "*Dwaitamu sukhama*" in Ritigaula. It opened, it is true, with the conventional setting, but suddenly emerged in a very warm colouring and seemed to develop a singularly iridescent charm. Incidentally, the same composition brought Rangachari to the immediate attention of *rasikas* when he had his debut at the Pattamadai High School decades ago. Since then, though his ascent has been slow, it has been steady and smooth. By overall sprightliness, and

the underlying lively imagination, bringing the features to regions bordering on the exotic, but never overstepping traditional limits, Rangachari has impressed and compelled the esteem of *cognoscenti*. Apart from his exposition of the time-honoured ragas noted for their delicious and delicate blending, his interpretations of such ragas as Sriranjini, Manji, or the virtuosity that runs riot in ragas like Garudadhvani, or the dissonant ragas from the basic *melas*, or the sections of the monumental *melaragamalike* of Maha Vaidyanatha Iyer, indubitably bear the impress of his individuality of style.

Inspired moment

One of his recitals that repeatedly recurs to my mind took place at the Sri Prasanna Sitarama Ramamandiram (known as Bidaram Krishnappa Mandiram) at Mysore. Rangachari seemed to have excelled himself in reaching a rare height of form and mood that day. In fact, he cherishes the memory even now, as of one of the most inspired moments of his life. Possibly the venue and the atmosphere acted as stimulants. Anyway, the rich and radiant charm of his Madhyamavati and his hightly moving rendition of the celebrated composition of Syamasastri, *Palinchu Kamakshi*, so deeply affected us as to leave a lingering effect even at this distance of time. In fact, so profound was the impress, even on the minds of the fastidious *rasikas* for which Mysore is noted, that they made repeated demands for this number in his subsequent visits to that place.

How did he come to evolve his lively and stimulating idiom? "In developing my concepts and ideas I have certainly been influenced by many stalwarts and have indeed set up some of them as my ideals," says Rangachari. "I always cherished Tiger Varadachariar, for instance, for his originality of ideas; Mazahavarayanendal Subbarama Bhagavatar for his artistic *swarakalapana;* Ariyakudi Ramanuja Iyenger for his methodical plan and refined sense of design; Semmangudi Srinivasa Iyer for his spontaneity; and Veena Dhanammal for her spiritual fervour. Above all I have cherished Papanasam Sivan for the inspiration behind his creativity. He strikes one as free from all the *bandhanas* of life and in his works I feel I enjoy the real spirit and soul of Karnatak music. But the greatest influences in the moulding of my music have, of course, been my gurus, Sabhesa Iyer and Ponniah Pillai.

"Both were, it is true, strict traditionalists and repositories of the purest and the noblest products of the heritage of Karnatak music. Sabhesa Iyer was reputed for his *neraval, swarakalpana* and artistic rendering of *kirtanas,* while Ponniah Pillai was noted for his expansive and edifying exposition or raga and his mastery of *tala* and *laya.* Yet they were an interesting study in contrasts. Sabhesa Iyer's stress was always on the raga, its *bhava* and *rasa.* He held that a musician should fully identify himself with the mood of the raga, enjoy its *rasabhava* and expound its beauty freely guided by the *manodharma,* or mood of the moment, oblivious of any other influences. But Ponniah Pillai, while agreeing with the *monodharma* aspect, was of the view that even *manodharma* was subject to the discipline of *tala* and *laya.* Thus, the ideas of these two great vidwans, though divergent in themselves, developed their art on different and highly individual lines – the one purely emotional and the other intellectual – to very creative dimensions. We, their students, were fortunate in having to grasp the essence of these two schools of thought and integrate them in our individual style of singing.

Rangachari has been on the staff of the Music College of Annamalai University for the past 28 years, combining the functions of Lecturer and exponent successfully. Perhaps we are rather insistently reminded of the fact in recent days, when the lecturer in him time and again overlaps the musicians, even in his concerts, much to the discomfiture of the audience. Nevertheless a conversation with him is always interesting and engaging.

Gifts to cultivate

Discussing the qualities indispensable to a musician in his chosen line, in a recent conversation, Rangachari said: "To achieve an element of success as a concert musician, first of all one must be gifted with a good tone *(sarira)* and systematically and strenuously cultivate it as an effective vehicle of expression to project any idea, however subtle and intricate, with facility. Of course this can become possible only with single-minded devotion and practice. One must also cultivate respect for the audience, especially for the knowledgeable sections. The exposition must not merely follow the beaten track, but must venture boldly in new directions. One must strive to do something new, as well as bringing to light many features of the art, such as ragas and *kritis* that have become obscure or obsolete, giving them a new lease of life. This should be achieved within the frontiers

of tradition, stimulating but without hurting the sensibilities of the *rasika*. One must be objective in one's appreciation of music and open-minded in absorbing good points, whether of the Karnatak or the Hindustani system of music. Above all, one must be able readily to sense the psychology of the audience and must try to enliven and edify it with one's music, without sacrificing the spirit of the art.

"And most of these qualities, I should say," continued Rangachari, "develop slowly with experience and by the realisation of the musician. Speaking from my own experience, I should say that this awareness is one of the features contributing to whatever appeal my music has exercised on the mind of my audience. I have tried my best to combine old and new values in music. I have consciously sought to underline and if possible improve those aspects of the art that would stimulate and readily touch the sensibility and give both emotional and aesthetic satisfaction to my audience.

"With an old era in the art world passing away and a new one not yet established, I am not sure that hereafter Karnatak music will present the same face – austere and robust – as of yore," continued Rangachari. "Indeed I should say that it is at the crossroads now. It is a fact that the development of any art is as much a matter of contemporary needs, moods, thoughts and attitudes as of the strong roots of tradition. We must respect tradition, because the art has its roots and draws its sustenance from it. But we should also take note of the changed climate. The mood of the present generation is to look beyond its frontiers, though it esteems tradition; to take an objective view of the values of art; to develop an interest in exploring its various (both known and unknown) aspects. There is also an increasing awareness of indigenous contributions in the larger context of the development of art, and so on. We must devise means to blend harmoniously the old and the new in ideas and attitudes and direct them towards a healthy development of the art. And in this connection I must pay my tribute to Annamalai University, my *Alma Mater*, which has been the pioneer in this respect."

T.K. Rangachari was recently honoured with the regional award of the Madras State Sangeetha Nataka Academy. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

The Illustrated Weekly of India, 1966

72. Dr. V. Doreswamy Iyengar
A doyen among Vainikas

A lady visitor from abroad once wanted to meet Veena Doreswamy Iyengar and was directed by me to the Bangalore AIR station where he was a producer of music programmes. But she returned stating she could not find him there. Consequently, I took her to his residence that evening only to find her stare with wide-eyed wonderment at him. As she explained later she just could not place him as a musician let alone an outstanding Vainika in the absence of any visible means of recognition, when she actually passed him at the AIR in the morning.

It is not only this visitor but many others who have been so deceived because Doreswamy Iyengar sports no visible signs or symbols either in his dress or otherwise that could indicate his profession; nor does he affect any mannerisms or postures to mark him out as an eminent figure in the world of music. He is plain in dress and simple and straight in talk with a disarming naivety and shuns the limelight.

I first saw and heard his vina performance 50 years ago. He played during the Vidya Ganapati Utsavam at the Maharaja's Sanskrit College, which was deemed as an important cultural event of the year in Mysore city. I had already heard about this talented young man and had also seen him in the company of his guru Vainikapravina Venkatagiriyappa, Asthana Vidwan of Mysore Palace.

I clearly remember that evening. Young Dore faced an audience of Sangita Vidwans, stern looking Scholars, Pandits exuding vidwat, haughty official dignitaries, hard boiled and discriminating rasikas etc. It was an imposing sight indeed of silk, lace, colourful shawls, diamond ear studs, rings and so on – a sight that could unnerve any newcomer on the stage. Maharaja Krishna Raja Wodeyar IV ruled Mysore then and we could feel the air of 'Adab' everywhere. The voice and the vina seemed to have been made for each other. They blended so beautifully.

Notwithstanding this response and his outward composure, the situation may have been trying for the young vidwan. But a few months before he had passed through a more difficult test and which, I may say,

was an important milestone in his life. Dore gave a command performances before the Maharaja. Krishnaraja Wodeyar was reputed to be a puritan and one hard to please. Venkatagiriyappa, the guru of Dore, who had been ordered by the Maharaja to produce his students for a performance, felt himself to be on trial. The performances was held in an informal atmosphere, in the drawing room of the Palace. Apart from the Maharaja only two others i.e., the Bakshi (Chamberlain) and Venkatagiriyappa were present. Facing them was young Doreswamy and two other disciples of Venkatagiriyappa – Ranganayaki and Rajalakshmi. They started with the composition 'Sri Vidyavedya Mahime' of Muthaiyya Bhagavatar in Mayamalavagaula raga and the next one was 'Sathideviya' in Shanmukha priya raga of the same composer. The rendering was crisp and tuneful. In its wake came Kambhoji raga and Vasudevachar kriti 'Marimari' exuding the essence of the mode. There were a couple of kritis more and in this test Doreswamy came off with flying colours. Doreswamy Iyengar came out of this text unscatched. To Venkatagiriyappa, who was on tenterhooks during the performance because the Maharaja's face did not reveal any emotion, the summons from the inner chamber (after the young musicians were sent away) seemed like another test. But Krishnaraja's visage expressed satisfaction and was encouraging. He told Venkatagiriyappa that it was his responsibility to shape this boy as a vainika who in course of time should bring credit to the State, of course, without neglecting his scholastic studies. He also ordered that the boy should be included as a member of the Palace Orchestra, a price possession of the Maharaja and whose members included senior vidwans of the Durbar. Venkatagiriyappa, more than any one, was in ecstasy. He took young Dore immediately to the temple of Hanuman outside the palace, to ward off the effects of the 'Rajadrishti' and immediately clothed him in costly warm apparel to protect the boy from the effects of the inclement weather. He strictly followed the instructions of the Maharaja whose wish was fulfilled in due course when Doreswamy Iyengar distinguished himself as a Vainika of national consequence, bagged a degree from the Mysore University and also became an Asthana Vidwan.

Doreswamy Iyengar (or Dorasamiengar as he prefers) represents a vina tradition with roots going back to the early decades of the 19th century. This school was developed and nourished in the court of Mummadi Krishnaraja Wodeyar and later produced many luminaries like Bakshi Venkatasubbiah, Sambayya, Chickramappa, Seshanna, Subbanna, Subba Rao and Venkatagiriyappa. He was born in a village near Hassan in the old Mysore State. His father late M. Venkatesha

Iyengar was a Vainika and Flautist. He was a modest and contented person even though he became an Asthana Vidwan after his migration to Mysore. He gave the initial training to young Dore. But the boy's progress somehow was not satisfactory. An event came as a turning point in his life. Dore was six years then.

A Sangitha Sabha had organised a concert of Ariyakkudi Ramanuja Iyengar at the Lakshmi Theatre in Mysore city. Dore had been taken in tow by his father. This concert seems to have left such a deep impact on Doreswamy Iyengar, even now he remembers and describes it in vivid detail. He recalls how Violinist T. Chowdiah and the Mrindangist Muthuswamy Thevar supported Ariyakkudi, the programme he presented etc. The concert certainly acted as a strong stimulant and aroused a desire to learn music and become a Vidwan like Ariyakkudi. Noticing the change in the boy and also for a more disciplined guidance Venkatesha Iyengar requested his friend and mentor Venkatagiriyappa to take young Dore under his care and train him in vina. Venkatagiriyappa bestowed all attention and love on this boy and shaped him into a good Vainika.

Doreswamy Iyengar's subsequent life followed the same pattern like other musicians of Mysore during the Maharaja's days. Except when he was obliged to go out of town on concert engagements it was a relaxed, calm and contented life with no sharp fluctuations. When he was appointed as the Producer of Music at the All India Radio, Bangalore in 1955, Doreswamy Iyengar stepped into a world of demands and tensions, alien to his temperament. But his life style did not change.

Without much fanfare he gave a new turn and new look to the music programmes without affecting the traditional values. To the music lovers of Karnataka he introduced unknown facets of music and also numerous compositions thus enriching their knowledge and taste for the art. Noteworthy was his effort to produce and present features covering a wide spectrum of regional tradition, ranging from old, rare songs and compositions to modern lyrics. And then the numerous musical features in Kannada, particularly the operas of the eminent poet P.T. Narasimhachar. With their beautiful combination of Sangita and Sahitya and especially the new ideas in music incorporated therein, the operas are certainly a significant contribution of Iyengar to music. He retired from All India Radio in 1980.

Besides his commitments to the Mysore Palace, Doreswamy Iyengar has performed in all the major music organisations and meet in the

country from Delhi to Kanyakumari. When the National programme of music was started by the All India Radio in 1952, Doreswamy Iyengar's was the first vina recital broadcast in this series.

Doreswamy Iyengar represents a Vina tradition whose roots go back to a century or two and developed by the numerous stalwarts already mentioned. In this context when he was asked whether he considered himself to be true representative of the Mysore school he said 'as one hailing from Mysore, I may be deemed to be a representative of the place. But I am doubtful whether any particular style – Mysore or otherwise – had any relevance today.' It is true there were such different schools of veena playing decades back when the music of each centre was more or less self contained and insular in character and reflected a distinct characteristic. But that has no relevance today in view of the various influences to which the art of the Vainika is subjected in the wake of easy communications, awareness of knowledge of different systems and styles of music in the country. No matter from which part of the south he hails from, the vainika's style of playing today is similar to other vainikas from the south except from some little variations depending upon individual mood, fancy and potentialities. Till recently vina music could have been broadly classified under the heading of different schools like Tanjore school with dominant vocal lineaments and idiom; Andhra school revealing in instrumental possibilities and technical excellence; and the Mysore school embodying a happy blend of the two". This is best appreciated in Doreswamy Iyengar's music itself.

His exposition of such time honoured ragas as Kambhoji, Bhairavi, Kalyani, Anandabhairavi, Kharaharapriya etc. may be recalled here. They testify to a sensitivity and a feeling for their rasabhava. By his deft handling they evoke stately and seren images. But the mood certainly changes when he elaborates such ragas like Natakuranji, Khamach, Behag, Jhinjuti etc. Here Iyengar seems to capture a highly romantic mood, and through deft touches evokes that romantic mood full of arabesques suggestive of amorous undertones, yearning whispers, that seem to intensify the sentiments of these ragas.

But his Taanam brings forth the beauty of the raga and its glory through ornamentations at its best proving his mastery over this part of a raga elaboration. Starting a gentle pace, his playing slowly gains momentum, as he warms up his 'flying fingers' bring out numerous instrumental utterances, that evoke a rich music appeal. There are double stop, chords, arpeggios, and flourishes that are called as echoes, producing

a whole range of notes with a single stroke of the right hand and sometimes with no strokes at all. This profuse ornamentation makes his Taanam very rhapsodic – as exotic as it is exciting.

Two persons have influenced the development of Doreswamy Iyengar's style and distinct idiom – Venkatagiriyappa and Venakatesha Iyengar. Venkatagriyappa insisted on the supremacy of instrumental technique over the vocal while Venkatesha Iyengar held that the vocalism of Karnatic music should dominate and no flourish or ornamentation that obscured this aspect should be allowed. And Doreswamy Iyengar was always in a fix when both these Vidwans were present in his recitals because he could please neither. Anyway this helped him to weigh the points and evolve a distinct style which reflected a happy compromise between two extremes.

Speaking of his veena concerts, I must refer to a rare occasion where his creativity was in full bloom i.e. a duet with Sarod Maestro Ustad Ali Akbar Khan. During the summer of 1961 Ali Akbar Khan visited Bangalore. And after a concert in the city he chose to stay for few days relaxing in the city's equable weather. He was staying at the West End Hotel with his wife. As it happened during his earlier visits I used spend the evenings with him discussing matters of music and the art world. One evening Ali Akbar Khan suddenly expressed a desire to hear the Vina performance of Doreswamy Iyengar. I assured that it could be arranged at a suitable venue. But Khan had a different idea. He mentioned with some hesitation 'I want to play a duet, jugalbandhi, with him.' No doubt I was surprised but also told him that it was necessary the matter should be discussed with Iyengar. Here I had in view one of my previous attempts to team up Vina and Sitar. The duet could not take off because of some technical problems Doreswamy Iyengar and Ali Akbar Khan discussed this question in detail to resolve the technical problems. Firstly, whether the Sarod and the vina could match. Secondly, the Sruti. There was a wide gap between the two which had to be bridged. By mutual discussion they decided that one instrument had to reduce Sruti by nearly two tones while the other instrument had to raise its correspondingly. The resultant strain on the performers could be imagined.

Nevertheless the four hour duet was real dream stuff and gave a highly rewarding experience. As both these musicians went on playing they gradually came on a common wave length in mood and warmth. Of course, each instrument gave expression in its own way. The duo had

chosen two pairs of ragas – with similar swaras i.e. Yaman and Kalyani, Bhairavi and Sindhu Bhairavi. The late Chaturlal supported Khan on the Tabla while Doreswamy Iyengar was supported by M.S. Ramiah and S. Seshagiri Das on Mridagam and Khanjari respectively.

Slowly pursuing their own courses the instruments began to meet and even overlap – Sarod sometimes speaking the dialect of Vina and vice versa. And there seemed to be a switch over of personalities too. Though the ingredients of the two ragas or other ragas chosen for Ragamalika enroute were identical, the ragas manifested with a different personality from each instrument. At some stage they even acquired new personalities.

Slender in build, gentle and courteous by nature, Doreswamy Iyengar does not sport any signs that distinguish him as a musician, let alone a prominent Vidwan. With his abstract looks, he is an ideal picture of an artiste – Kalavanta. He is a traditionalist, but also views the art in its broad perspective. He is not opinionated but will not hesitate to express his views if situation demands, of course in a gentle manner. Above all he is a dedicated artiste and also supremely contented.

Doreswamy Iyengar has never worried himself about the rewards or recompense for his art from the society. They have come on their own accord. In fact I have reproached him sometimes for lack of ambition particularly when he politely rejected offers to perform abroad. Notwithstanding this 'Sthitaprajnata', distinctions have come to him. They include the Sangeet Natak Akademi Award (1971); Mysore State Sangeetha Nataka Academy Award (1971); Hon. Doctorate from the Mysore University (1966); Sangita Kalaratna (1976) when he presided over the Music Conference of the Bangalore Gayana Samaja; Padma Bhushan on the Republic Day 1983. Crowning them all he has now the honour of presiding over the 58th Conference of the Madras Music Academy, a fitting honour in recognition of his long, unstinting service to music. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Souvenir 58th Conference Madras Music Academy, 1984

73. M.D. Ramanathan

Propped up on his bed, the great *vidwan* was passing through the last moments of his life. Turning slowly, he swept that gloom-enveloped room with an all-embracing glance. And then, at the behest of someone, his disciple, sitting huddled in a corner, got up and hesitantly approached the *guru*. The old man fixed him with a stare, beckoned him to come closer, and asked him to sing the passage, *Hantakariki*, from the *kriti* of Tyagaraja's "*Entarani*", in Harikambhoji. Though overcome with grief just then, the disciple duly rendered the composition, and that with a rare fervour. On its conclusion, the *guru* drew the fellow closer and, patting him on the back, said: "Remember the plan! Do not at any cost forget or spoil it!"

And a few minutes after this, the man was dead.

The above composition significantly underlines the determination and the zeal of a devotee in overcoming all hurdles in the way of his longing for constant association with the Lord. And, to a remarkable degree, it also suggests the philosophy in the life of "Tiger" Varadachariar, who asked his disciple, M.D. Ramanathan, to sing that *kriti* in his last moments on this earth.

"Tiger", as is well known, was very humble, almost self-effacing, in the other aspects of his life. But he was unswerving in his devotion to the art, undergoing untold trails and tribulations in the pursuit of his ideal. And, in the evening of his life, he found in young Ramanathan an ideal pupil – a pupil on whom he could bestow all his learning and art. In fact, to "Tiger" Varadachariar, this was as life's desire fulfilled.

An occasion remarkably representative of this is often recalled by Ramanathan.

"The year before the passing of my *guru*," says Ramanathan, "a function, in the nature of an *arangetram*, to introduce me to the lovers of music in Madras, was arranged by Rukmini Devi at the Kalakshetra, and the late T.R. Venkatarama Sastri presided over it. My *guru* also addressed the gathering, and his words spoken then are still ringing in my ears:

"Today, I am transferring to this young man whatever learning I have in music, and pray that the *rasikas* should bring him up and keep the torch of our music tradition burning."

"I can never forget that moment, the occasion and, above all, the very affectionate undertones in those few words!" recalls Ramanathan, with feeling. Apart from the ring of sincerity so unmistakable, it had all the indications of the fulfilment of a cherished desire in life. I was thrilled and considered myself supremely fortunate to have a *guru* who found me so very worthy of his confidence."

Ramanathan has numerous other such interesting stories to narrate about "Tiger" Varacachariar. These highlight not merely the depth of his *guru's* learning and artistry but also touch on the human side of his personality.

Of course, it is not only Ramanathan who treasures these impressions of the noted *vidwan*. All musicians and *rasikas* to come in contact with "Tiger" Varadachariar hold a similar high opinion of him as an artiste gifted with an infinite creative sensibility and intensity of expression. And, above all, they respect him as a great gentleman among musicians.

So deeply, in fact, does Ramanathan revere his *guru* that, when I first discussed the idea of writing about him, he asked, reproachfully, how I could think of evaluating the work of a disciple before that of the master.

Inspired by this profound impact of "Tiger" Varacachariar on his musical presence, Ramanathan has striven steadfastly to mould his art, as also his mood and personality, on that of his *guru*. The imprint of his "Tiger" teacher is so pronounced here that it has often prompted people to wonder as to what it is that Ramanathan has inherited from his *guru* – the master's mantle with its substance or its superfluities, the music or the mannerisms? But a deeper study of his style reveals that Ramanathan has indeed grasped the essentials of his *guru's* art.

Ramanathan's art, in fact, consists broadly of two parts. The first of these, the visual aspect, consists of the gestures and the mannerisms suggestive of the various process involved in the exposition. His broad *vibhuti* smeared forehead and the tuft of hair bound in a small knot

symbolise his orthodoxy, while the squint eyes, their mischievous sideglances, his gestures of moulding a *raga* into shape, provide a touch of humour. When singing, Ramanathan, with closed eyes and an absorbed expression, so contorts his face that it seems to grasp a *raga*, spin and squeeze out various strands and coils of the musical phrases and passages, and weave them into a broad modal tapestry with appropriate *abhinaya* that is the delight of sections of the audience.

In this, Ramanathan seems to have been unconsciously influenced by such mannerisms of his *guru* as were more the manifestations of his peculiar physique than being any predetermined pattern devised literally to entertain the audience. Strangely enough, it is this visual aspect of his art that caught the popular imagination most when Ramanathan came into musical focus about two decades ago. Perhaps, in these gestures, the onlookers saw the image of "Tiger" Varadachariar, and most of them seemed to enjoy these superfluities rather than the substance in his music.

But deeper than these visual digressions is the second and integral part of his art: the music itself, which has impressed the *congnoscenti* increasingly over the years and won him a growing circle of admirers. Here, one can instinctively sense that there is something different from what obtains in Karnatak music concerts today. There is a pronounced serenity, a vast speciousness and, above all, an authentic flavour of classical Karnatak music, all of which seem to bear the stamp of the "Tiger".

An immediately striking feature of Ramanathan's music is the voice. It is strong, deep and rich in timbre, and it invests his singing with massivity that often creates the illusion of a three-dimensional performance. It has a plasticity all its own, and it lends itself facilely to those characteristic modulations that are the signature of his music. His bass voice, his meandering mode of rendition, accentuate this effect and infuse a rare depth into his delineation of *ragas*, while his attention to the lower register lays a solid foundation on which he slowly raises a modal structure. And, then, his stress on the correct enunciation of *sahitya* helps most effectively to set off the mood of the theme. He readily drifts with the mood, and sings with a singular absorption, laying due stress on the

bhava as much as the *rasa* of the *raga*, thus unfolding in all its richness the classical beauty and charm of Karnatak music. This could be readily appreciated in his rendition of many a classical composition.

For instance, his exposition of Tyagaraja's "*Ramakathasudharasa*", in Madhyamavati, may aptly be recalled in this context. His relaxed mode of developing the composition, with broad sweeps and clever manipulation of the glides, no doubt unfolds the *raga* in all its linear grace and majesty. The feeling behind the singing readily evokes a near sublime atmosphere. The due stress on *sahitya* helps capture the loftiness of the theme and the ennobling power of the ambrosial *rasa* of Rama's story as told by the great composer. The total effect is masterful and reposeful. One could enjoy here that ease and abandon of expression which identifies itself completely and supremely with the mood of the theme. Ramanathan's way of punctuating his *tala*, pausing in between words without affecting their *padagarbha* rather than on the lines dividing the various sections of the *tala* cycle, may, of course, be hard on the accompanists; but it, none the less, serves to make his interpretation of a composition profoundly meaningful.

Similarly, one remembers Ramanathan's rendition of such classic pieces of Tyagaraja as "*Nannuvidichikadalakura*", in Ritigula, "*Entaninne*", in Mukhari, "*Giripai*", in Sahana, and so on, and their pronounced stress on the *bhava* rather than on any studied attempt at a display of virtuosity. Apart from the speciousness and massivity of his modal structures, the sentiment he infuses into each word and passage is a stand-out feature of Ramanathan's music. Though he can identify himself easily enough with the mood of the moment, Ramanathan seems to be in his element when interpreting the older *ragas* of Karnatak music, and in compositions that are essentially devotional in theme and plaintive or suppliant rather than romantic of mood.

"The accent on *bhava* or the emotion," was Ramanathan's ready reply to my query on what he considered to be his strong point in music. "After all, you should know that the core of our classical tradition is *nadopasana*, and that *bhakti* is its soul. The devotee or *bhakta*, even as he is in the process of this *nadopasana*, enters *bhava*, which is best exemplified by such

great composers of ours as Tyagaraja, while *raga, tala* and other technicalities are subjected to the essentials of *bhava*. Each musician can interpret songs of such luminaries only to his capacity, and he may not be able to enjoy the full bliss of that original *bhava*. My music, if I may say so, could be a blend of the *bhava* of *raga* and *sahitya*, and its mood is conveyed through effective tonal shades, *gamakas* and voice modulations. I strive to give a pleasure that is at once intellectual and aesthetic. But I do not know how far I am successful in this, because, on the concert platform, I am so prone to forget myself as to become all but oblivious of the audience.

"Please do not for a moment think that these are my achievements," said Ramanathan, continuing. "I have not come across a greater *bhavajna* than my *guru*, the late "Tiger" Varadachariar, whose music was instinct with a depth of feeling and inner harmony that has left a profound impression on me. I have only endeavoured to cultivate as much of these musical traits of my *guru* as has been possible for me.

Hailing from Kerala, Manjapara Ramanathan literally inherited a legacy of music. His father, Devesa Bhagavatar, and his uncle, Krishna Bhagavatar, were good musicians, with the one also playing on the violin and the other on the *veena*. Ramanathan thus naturally had an aptitude for music right from the beginning, and he divided his time between singing lessons and academic education in his early days. "I was so absorbed in music even as a physics student in Palghat's Victoria College that I virutally ignored sports and other social activities! I was even considered to be haughty and stand-offish by my friends. This is apt to put me in an awkward situation whenever I am greeted by an erstwhile classmate residing where I happen to go for a concert engagement, because I am often at a loss to 'place' the man!" says Ramanathan, ruefully.

A predilection for the art, combined with hearing eminent musicians perform whenever they visited Palghat, no doubt whetted young Ramanathan's appetite for music. But more than all, as Ramanathan puts, it he had deep down in him an overpowering urge from those days itself to take to music, in fulfilment of a call from his inner self, and choose it in preference to other more rewarding and less exacting vocations. This made him look round for a *guru* who could help him improve his musical

knowledge and technical equipment. So, as a freshman from college, he naturally set his sights on the degree courses in music that were being successfully conducted in Madras and Annamalai Universities. And it was thus that he met "Tiger" Varadachariar.

Describing the big occasion, Ramanathan says: "I had the privilege to meet "Tiger" Varadachariar first when I went for an interview to join the Sangita Siromani course, in Madras University. There, when I came face to face with him, I instinctively felt that I was in the presence of a very great man. Apart from his music, I felt magnetically attracted to him and in him I found my ideal conception of the great master musician.

"It will, of course, be sheer impertinence for me to attempt to evaluate the qualities of my *guru,*" said Ramanathan, when I asked what aspect of "Tiger" Varadachariar had left a deep impression on him. "But any one of the people who intimately knew him will readily testify what a noble soul he was – great in art and in temperament alike, and, above all, considerate. He was much noted for his profundity in the Karnataka *sampradaya* as he was respected for his humility in its exposition. There were no pompous airs or pretensions about the man. He disliked vanity in any form.

"Similarly, I have had many a memorable experience of the vastness of "Tiger's' *manodharama* and also of the innate goodness of his heart, particularly towards his confreres and the young and up-and-coming musicians. In the vastness of his creative flights of imagination, "Tiger", I feel, was unequalled. He revelled in singing the modes through free-flowing and seemingly endless *alapana, neraval* and *swara*. His *tanam*, with its wonderful tonal variety, was as amazing as the spaciousness and almost, unlimited variations of his *pallavi*. But, as the late T.V. Subba Rao put it, "Tiger's music had more meaning than what reached the ear.

"This was true when he rendered the compositions of the Trinity, especially Tyagaraja. He seemed to grasp the subtlest nuances of the themes of his compositions, and could easily translate them in his interpretations of those songs. Though there are numerous instances when he stirred people by his rendition of those compositions with their real *bhava*, I shall here mention just one to illustrate the point.

"In his composition, '*Aragimpave*', in Todi, Tyagaraja beseeches the Lord to accept his offering as a *naivedya*, and describes the dishes he offers, which comprise all the *Shadrasas* – the six tastes. He asks Rama to accept the butter and milk that have become sacred by the touch of Sita. The subtlety here, as "Tiger" used to explain, was that many people offered butter and milk to the Lord, but that which is offered by his consort seems to possess greater delicacy and will be dearer to his heart. Tyagaraja, in this context, has identified himself with the personality of Sita. The rendition of the composition should naturally evoke the feeling and affection of a consort rather than the ardour of a mere *bhakta*.

"With such an instinct to probe the inner recesses of the composer's mind, 'Tiger' used to feel completely at home in the rendition of the compositions of Tyagaraja. Naturally, therefore, his rendition always had intensity of feeling and depth of meaning. It is but just that, under his treatment, they reflected the true *rasabhava*, which did not merely skim the surface but penetrated deeper and touched the heart. It is in this context I consider my *guru* to be a great *bhavajna*. He was not only a music *vidwan* but a great soul."

The influence of "Tiger" Varadachariar on his disciple is so marked that Ramanathan will obviously let pass no opportunity to invoke the name of his *guru*.

"The entire credit for it if there is any *class* of admirers of my art should go to my *guru*," said Ramanathan, when I asked him what had contributed to such a proliferation in votaries of his music. "In providing some variety, the style of singing I have adopted perhaps represents to listeners a change from what they have been fed on. In its contents, it may comprise the music of the *veena*, the violin and even the *samkham*, with the last-named predominant in my *tanam*. Also, my penchant for the older and authentic forms in exposition may have impressed them. I am unable to offer any other reason."

"Popular" is a very misleading word, according to Ramanathan, vis-a-vis my query whether he had given any thought to ways of promoting the popularity of classical music. "It is a word used in various contexts. If you mean by it that classical music should be dispensed on a mass scale.

I do not know whether it is possible, or even feasible. On the other hand, if you mean that it should develop a larger following, I believe it has already accomplished this, with music concerts drawing increasingly bigger audiences.

"However, you should remember that the classical arts can never be brought to the 'popular' level, because, after all, there is only a section in any society that has any taste for the intellectual pursuits of life, that has trained and informed itself to appreciate the serious aspects of art. Even here, apart from the large section of concertgoers who treat music as more a form of relaxation and entertainment, there are very few who could readily grasp and enjoy the finer points of the art and derive from it any aesthetic pleasure and intellectual satisfaction.

"For instance, take the *pallavi* part of a concert. It is at this point that the musician is supposed to attain the peak of his form, and all the positive elements of his art come out to provide the very quintessence of spiritual and intellectual fare. But, currently, we find that this part of the concert is treated more or less perfunctorily, ending, more often than not, as a display of some sort of mathematical jugglery.

"The blame for this should be equally shared by the musician, who stoops to pander to the ephemeral 'popular' demand, and an uninitiated audience inclined to be satisfied with some musicial titbits and pyrotechnics that need not, according to its lights, necessarily belong to the realm of art.

"More than everything else, I must say that the 'climate', too, has changed. At present, I find it is not very conducive to or stimulative for the pursuit of any intellectual and serious aspects of our culture, let alone an art so exacting as music. This seems to be an era of speech rather than song. And, till the position changes, all classical and enduring aspects of our culture must face a temporary setback."

"Indian music is best in the immediately communicative aspect – in the communion between the audience and the artiste, and between the *guru* and his disciple," said Ramanathan, when asked whether the traditional values and methods could be reconciled with the needs of the

changed times. "But I should say that, right through the ages, the tradition has been promoted and preserved through such intimate relationships between the people, on the one hand, and the exponents and the scholars, on the other. But I agree that changed times also require a slight modification in the process, which, besides satisfying the needs of the time, should also preserve the spirit and essence of the tradition.

"I must pay, in this context, a tribute to Rukmini Devi, who has been a pioneer in this direction, and has been able to bring about a harmony between the apparently irreconcilable two: tradition and the need of the times. The Kalakshetra, indeed, has blazed a trail for the future. ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1965

74. Karukurichi Arunachalam

After the passing away of the great Vidwan T.N. Rajaratnam Pillai in 1956, many felt it was the end of an era in the history of Nagaswaram art. Rajaratnam was viewed as the last of the great masters and an irreplaceable figure in the sphere of Nagaswaram music. Yet some of the more discerning who were not swept away by Rajaratnam's personality espied the shades of the master in the Nagaswaram of his disciple Karukurichi Arunachalam.

Often they were struck with the similarity of form and style not to mention the wholesome melody in the music of Arunachalam leaving one confused if they had not seen it in person. The most notable of such a recital was at the 29th Music Conference of the Madras Music Academy where Arunachalam was hurriedly substituted for Rajaratnam Pillai who unpredictably absented himself from the concert engagement.

Listeners who heard that performance over Radio and especially the elaboration of the Todi raga were readily captured by the enthralling beauty and the impeccable instrumental technique all bearing an unmistakable stamp of Rajaratnam. They believed that they were fortunate it was one of those days when the maestro was in the crest of his mood and form. It was only towards the end and after the prosaic voice of the Radio announcer said "till now you heard the Nadaswara Isai of Karukurichi Arunachalam," that they were awakened to the reality.

There are other such occasions too that could be recalled in this context. When people were almost deluded by the close resemblance between the music of the master and the disciple. One such occasion was at Annamalai Manram. This time it had an amazing sequel. As related by Arunachalam who was again hurriedly brought to fill the void left by his absentee guru, "The day after the recital," said Arunachalam, "some of his admirers who had heard the recital over the Radio, came to the Hotel where he was staying and congratulated Rajaratnam Pillai on the divine performance of the previous evening. While a few who were present at the recital were about to burst into laughter, my Guru acknowledged all the

compliments gracefully and with a straight face as though he actually performed."

Similar instances testifying to a remarkable identity to styles between Rajaratnam and his worthy disciple are recalled by rasikas who mourn the loss of Karukurichi Arunachalam in the prime of life. At the time of his death Arunachalam was in his early forties. Though he shouldered the mantle of Rajaratnam Pillai, (he was certainly entitled for it) and was proud to perform under his masters banner, for one thing, Rajaratnam Pillai did not seem to have seriously contemplated for himself the role of a Guru to propagate the Nagaswaram art through a band of devoted disciples. His temperamental nature on the other hand, his unpredictability and above all the arrogance discouraged any prospective protege. Yet a peculiar chance drew Arunachalam to the notice of the maestro. Strangely enough it was Rajaratnam Pillai who offered to take young Arunachalam under his wings.

"During a marriage in Karukurichi, near Kovilpatti in the Tirunelveli district" said Arunachalam narrating the circumstances "I was playing Nagaswaram in accordance with the tradition that its auspicious music should accompany the related rituals. I was barely in my teens and was proud and confident of the quality of my performance. I had chosen Kharaharapriya and was elaborating it with a feeling. Suddenly someone came in to enquire who the player was. When the people pointed at me, he asked me to follow him. When enquired why, he said that the great Rajaratnam Pillai, who had been invited as the Chief Guest for the wedding and relaxing in the adjacent house wanted to have a look at the person performing on the Nagaswaram. At the mention of the great man's name, I trembled and ran away. But I was chased and caught by the messengers and dragged before the maestro. Looking at me for some time he beamed with an amused smile and gently asked me about my antecedents. When I told him that I had no training in the accepted sense and only enshrined him in mind as my Guru and always tried to emulate his style of play, Rajaratnam Pillai sent for my father and told him that he was taking me away as his protege! And none could dispute his words.

Though born and brought up in a family which had the Nagaswaram art as its avocation, Arunachalam's interest in the real sense developed

only in his ninth year after he first heard the Gramophone disc of the Todi alapana, Tanam and Pallavi of Rajaratnam Pillai. Till then he passed through a period of routine training – vocal music at first, rudiments and advanced technique of performance on wind instruments, especially Nagaswaram and so on.

"When I first heard that record" said Arunachalam recalling the experience, "I was really thrilled to the core. I firmly determined that in case I should have a Guru it should be only Rajaratnam Pillai and none else. Since that day I missed no opportunity to listen to any of his music – records or radio broadcasts. Whenever a rare opportunity of hearing his music in person occurred, I always considered it as a gift from heaven. Meanwhile I faithfully tried to mould my style after the music of the master. When he announced that he decided to take me away with him as his protege, I felt it was an answer to a longtime prayer. I was really thrilled at the prospect."

After a period of apprenticeship with the master Arunchalam came out on his own. He was in his early teens then. He was immediately recognised as a Nagaswaram exponent to reckon with. The prospects too were encouraging. One by one those Nagaswaram stalwarts who were as numerous as the temple Gopurams dotting the South Indian plains were passing away. No corresponding replacements came to fill up these dwindling ranks. With his talents Arunachalam easily caught popular attention. And the death of his Guru Rajaratnam pushed him to establish himself in a wider area.

There is a belief currently, that appearance of any artiste - whether known or unknown – 'in films is sure to make his stocks soaring and gain wider popularity. Arunachalam was no exception. His participation in the popular film 'Konjum Salangai' did not give any additional boost, because he was already a celebrity. But it certainly set a higher premium on his performances. He composed and played most of the tunes in the film. Of them one, particularly in raga Bhimpalas, starting as Singaravela, a vocal and Nagaswaram duet became a hit and gained a durable popularity. The clamour of his fans for this number was so intense in his recitals, that it is said lately Arunachalam charged an extra fee if he was obliged to play it.

His looks suggestive more of a slender Banker of Chettinad, Arunachalam was suave and exuded a smug appearance. In sharp contrast with the haughty deportment of his Guru, he was always courteous. But his demenour indicated an awareness of his stature and the potentialities too. Similarly his music seemed to reflect these qualities in an impressive measure. It had all the spaciousness, mercurial movement and abandon, natural to Nagaswaram music. But it also revealed an underlying strength and poise. Instead of being fickle and unpredictable, his music exuded an orderliness, and neat design. The overall effect was elegant.

His instrumental utterances had the characteristic volubility. The tone, with all the sharpness and sonority was moulded into a wholesome mellowness without affecting the overall lustre. His energetic and efferverscing play opened up a vast raga prospect packed with well knit patterns and bouncy rhythmic figures all of which exuding a rich raga bhava. It exuded a vitality and brought forth a wide range of the tonal richness of the instrument. Arunachalam was essentially an interpreter than an innovator. While his music revealed plentiful tonal resources and an intensity in expression, in overall it struck dynamic than dramatic. Generally he never indulged in pyrotechnics, breath taking breaks or tantalising flourishes or brain teasers that drew ready applause. His music had a wide reach from the cognoscenti to common listener who could easily digest and enjoy every feature.

This aspect could be appreciated to some extent through the discs he recorded. The Huseni kriti 'Ramaninne' for instance or the classic 'Chakkaniraja' in Kharaharapriya. Their rendition underlined their underlying lofty sentiments. But to appreciate the artist in him, an open performance was the best place. Though he was not partial to any particular raga or composition, the time tested ragas like Kambhoji, Kalyani, Kharaharapriya, Shanmukhapriya and so on were bound to acquire a broad and energetic quality under his treatment. "I like more of Alapana because of the opportunity it provides to enjoy freely and uninterruptedly, the underlying Rasabhava and the beauty of the Raga" would say Arunachalam. And he indulged in this pastime freewheeling and roaming the vast expanses of the raga and also penetrating various nooks and corners and drawing out the dormant beauty of the raga. Once,

it is said, he rendered the Alapana of Kalyani Raga for five hours and the spell bound audience, tied on to their seats heard it through with rapt attention and joy.

However it was Raga Todi, which seemed to carry him to the greater heights. Here Arunachalam played with an inspiration and abandon oblivious of time and space. Todi has been the highspot of most of his recitals as cherished by the Rasikas. Each phrase, each impassioned sequence in the seemingly endless permutation of the raga though arresting in itself in total they contributed for opening up a very wide prospect of the Todi, brilliant in tonal colours and intense in the feeling.

"Nagaswaram, I consider as a Raja Vaadya (Regal instrument)" would say Arunchalam when discussing the potentialities of the instrument. "I call it as Raja Vaadya not because of its dominant position in the forefront of all festive occasions, but because of the tremendous tribute it extracts in the form of energy and wind power to register its impact on a larger sphere. This instrument has no equal in revealing the omnipotent power and beauty of Karnatic music. Despite a lifelong dedication it is not possible to learn the real, potentiality of the instrument, let alone mastering it. I do not know about bygone ages. But I can say this much based on my experience. My Guru Rajaratnam Pillai had achieved the impossible. He almost mastered the Nagaswaram" would aver Arunachalam.

A temple, according to Arunachalam was the most ideal place to play and appreciate Nagaswaram in the true spirit, because it is so intimately associated with our social and religious life. But the beauty of the art could be enjoyed in full in an open space, especially when Nagaswaram headed a procession, mostly religious one, when the performer brings in that spiritual fervour into the play. The importance of the Nagaswaram, as Arunachalam used to stress, in nourishing and sustaining the music culture of the south cannot be under estimated. It is particularly true of the Isai the indigenous music culture of the Tamils where the Nagaswaram seems to be ideal medium to bring out the beauty and devotional fervour of saint composers like Tirujnanasambandar, Arunagirinathar, Muthu Tandavar, Appar etc.

Discussing about the possibilities of adapting the instrument for concert halls, Arunachalam used to remark "when Nagaswaram is

essentially an instrument of the open spaces, it is incongruous to confine it to the four walls of a concert hall. Naturally it reduces its potency and power. Yet I must admit, my Guru who was always inclined for innovation and experiment with new ideas, adapted it as a concert instrument with Violin and Mrudangam support. Perhaps he was the one man who was successful in giving a new status to Nagaswaram than the one customary.

Discussing the possibilities and relative merits of Nagaswaram with other instruments of that class like Shahnai, Arunachalam averred that though both instruments looked similar it was improper to compare their relative merits. "I can only say this much" he said. "I can do in my instrument what all could be done in Shahnai, but it is not possible conversely, because of the difference in design, structure and technique."

"It is true Nagaswaram makes great demands on the performer. But to achieve a measure of success in this branch of music, one should not only put in constant and rigorous practise and develop enormous lung power, but also a fortitude in addition to humility. Remember, I stress the word humility. One should not only evaluate one's music for the recurring failings or fault and improve, but should also welcome the criticisms and evaluations of the 'Jnanasthas' – the learned and discrimintating rasikas. He should remember that nobody is perfect and life itself is a process of education correcting one's mistakes by experience. Anyway that is my attitude towards the art which has stood by my success, if any."

Arunachalam was an inveterate traveller and performed in far flug places of the land. His party travelling by a motor van always reminded of a caravan. Yet he had set his sights on more distant horizons and was seriously contemplating over going west. He was not much deterred by the problem, whether Nagaswaram could prove too strident for those ears conditioned to a different dimensions in music and whether it could easily impress an audience of the west. His faith in this instrument and firm belief in its art tradition made him confident that he could cut through all such mental barriers. However before embarking upon this object Arunachalam was suddenly cut away in the prime of life that too when he had reached the crest of his career. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1964

75. M.L. Vasantha Kumari
Multi-lingual melody queen

M.L. Vasanthakumari was one of the three reigning queens of Karnatic music and also the youngest among them. Known as MLV to her numerous fans, her music reflected a youthful urge and buoyancy. But it was also steeped in rich melody. Though younger by more than 12 years to the other two i.e., M.S. Subbulakshmi and D.K. Pattammal, MLV had an almost equal innings on the concert stage because she started young, in her 12th year.

Old-timers in Madras remember Kuthanoor Ayyasamy Ayyar and M. Lalithangi carrying their child Vaasanthi in arms, to the music concerts they attended. Unlike other children who noisily express their boredom after the initial excitement is over, Vaasanthi keenly followed and was absorbed on the happenings on the stage.

Noticing this serious attention Ayyar often played a peculiar game with his child – asking her to identify the swara. Ayyar hummed a tune or a snatch of a song. The child immediately responded by singing the swaras. "This happened even before Vaasanthi could speak." Ayyar used to remark.

"Vaasanthi was a precocious child. She could at once grasp even at an early age any tune or short song we sang. After she started learning music methodically, she felt offended whenever we pointed out at something which we felt was beyond her capacity at that age. She took it up as a challenge, insisting on learning the item and steadfastly practised it to perfection" averred Ayyar.

Thus singing swara or swara prastara was something inborn in Vasanthakumari which is known to all who have attended her swara soaked concerts. But she also maintained an even balance between raga and swara in space and time in her concerts.

Vasanthakumari literally inherited music. Her mother Lalithangi was an eminent concert musician during the early half of this century. She was a disciple of the legendary Coimbatore Thayee, deemed as the embodiment of sweetness in music.

Father Ayyasamy Ayyar was a protege of the distinguished composer of Varnams – Kottavasal Venkatarama Iyer. And the family was broadminded in its approach to music. Though belonging to the classical Karnatic tradition, they were equally fond of Hindustani music.

Well-known Ustads like Khan Abdul Karim Khan, Hafiz Khan of Mysore darbar, Basheer Khan, Manji Khan, Roshanara Begum etc, were friends of Ayyar and visited his abode. As a consequence young Vaasanthi was exposed to the manifold charms of both the systems of music. And in many respects this exposure made her to view the art in its broader perspective even from her younger days, besides enriching her ideas.

But it was the tutelege under the maestro G.N. Balasubramaniam that honed her talents and gave a proper direction apart from shaping her ideas to an artistic perfection. Though a classicist by training and temperament GNB was also viewed as a modern, who encouraged his disciples to think and bring out something original.

Vasanthakumari was the ideal person to project and popularise this music with a new look. She established herself as a musician to reckon with on the concert stage even before she passed her teens.

With such an open mind she built up in due course a large repertoire consisting of compositions of not only the trinity of Karnatic music but also numerous other composers.

They were in different languages – Sanskrit, Telugu, Tamil, Kannada, Hindi etc. She was as partial to a Marathi Abhang as a Tamil Tiruppavai.

Enlarging the repertoire was a continuous process in her life. Once in her tour of Karnataka she heard the Vachanas of Sivasaranas and immediately wanted to sing them. She got the text of a few Vachanas, set them to music, sang it before friends for corrections in the intonation before finally rendering them on the concert stage. She used to sing Bhajans like *Chalo mana* or Abhangs with equal facility and sincerity.

This varied repertoire enabled her to present different programmes in each concert (like wearing a different saree for each concert) and gave a freshness to it. She was at home in the medium and fast tempo, notwithstanding the fact she could also sing in the Vilamba tempo such as Dikshitars compositions. Thus her music was always energetic and effervescent.

Naturally rasikas looked forward to savouring her elaboration of raga. After the initial exposition presenting the salient features of the mode, she picked up momentum, soon soared up and down penetrating the nooks and corners to draw out the best of the mode.

Whether time-honoured ragas like Sankarabharanam, Kambhoji, Todi etc. or rare ones like Andolika, MLV would be on a spree and unfolded a wide canvas laying due stress on the important landmarks of the ragas.

In fact we have heard such enlivening and astonishing spacious exposition of even ragas like Bhavapriya, Devamanohari or Vijayanagari testifying not only to her mastery over the technique but also the richness of the imagination. The kriti usually started in a brisk canter and later carried in a sprint and sometimes even in a dizzy speed. And the swaraprastara too matches the speed without losing the clarity.

Swara singing was of course her forte. She gleefully rushed into realm of swara, roller-coasting, nonchalantly tossing off various clusters and figures before halting on the basic shadja. Many of these permutations were attractive, some looked astounding or even audacious.

It was not a mere display of virtuosity because MLV deeply enjoyed singing them. Though one could have numerous such lively moments when she sang swara in the kritis, she reached the peak of form in the Pallavi.

MLV's mastery over rhythm was evident in her handling even complicated pallavis. Stung by the comments of some conservative elements that ladies were just glorified parrots with no sense of tala and laya MLV made a special study of pallavi under Mudicondan Venkata Rama Iyer.

She could handle various types of pallavis from the simple straight ones to the telescopic ones like *Era Na Sami* or even those with more intricate structures, with ease and precision.

Such an instance even now remembered was her presentation of pallavi in the musicians' conference of the Karnataka Ganakala Parishat about ten years ago. It was a concert sans microphone because Palghat Mani Iyer accompanied her on mrudangam. The dialogue and battle of wits between melody and rhythm here were exciting.

Of all the ragas MLV seemed to be happier in Mohanam and Todi. She sang both with an involvement, animation and even abandon through fascinating variations. In fact an American soprano was so thrilled at MLV's exposition of Mohanam that she marvelled how a pentatonic scale could be blended and expanded to such a melodious magnitude.

She even carried a record of the exposition for detailed study at her place. Similarly with the Todi, which has also an interesting story. During one of her concerts in Kallidaikurichi, there was a commotion in the middle by the entry of the Nagaswaram maestro T.N. Rajaratnam Pillai.

Staring at MLV with mock anger for daring to sing Todi (which was deemed as his preserve) when he was around he ordered his instrument to be fetched. He told her to proceed and himself accompanied her on the Nagaswaram. This was the stimulant for such an episode in a Tamil film later.

Speaking of films, Vasanthakumari made forays into films in her early life. Her discs were already popular. Those were the days when film music carried strong classical lineaments. She started singing for films at the instance of M.K. Tyagaraja Bhagavatar and N.S. Krishnan. Her *Entavedukondu* or *Radha Sametha* in Krishna Bhakthi, or the *Maye Tvam* in Kanchanam were popular hits.

She also sang a pallavi in Shanmukhapriya in *En Veedu* (*Naa Illu* in Telugu) but suddenly decided to confine herself to the concert stage despite the popularity of her songs and also the material returns. The reason? "I found the popularity of the film songs was transitory while classical music had a value of permanence" said MLV.

But a subject very close to her heart was Purandaradasa and his padams. "My mother was fascinated and moved by these devotional songs rendered by Narasimhadas belonging to the Haridasa cult. She learnt them from him and made it a mission in her life to popularise" Besides singing them in concerts she also published a book entitled *Purandara Manimalai* containing 51 padams in notation.

Short of funds she had to even mortgage some property to meet the cost of the publication. But she had the satisfaction to see that many Vidwans who discouraged and scoffed at her efforts to popularise some useless songs, later sang them with a fervour in concerts!

MLV used to say this while discussing this publication. She made it a duty to carry on this mission of her mother. She liberally laced her programmes with the songs of Purandaradasa and gave full concerts based on the songs of this saint.

She was also toying with the idea of establishing a chair for the saint's works in Mysore or Bangalore University. Incidentally this zeal and devotion regarding Purandaradasa earned her an honorary doctorate from the Mysore University, one of the numerous recognitions including the Padma Bhushan conferred on her.

Though devoted to Purandaradasa she also sang the devotionals of other Haridasas. The *Baro Krishnayya* which has gained a durable popularity is a pada of Kanakadasa.

Though she faced rough weather during the last decade of her life, MLV was a cheerful soul, good conversationalist in English, Tamil and Telugu, with a subtle sense of humour ever interested in learning and teaching. That is the image she has left in popular mind apart from the mellifluous music, after MLV passed away on October 31 just 3 months after her 62nd birth day. ★

– Deccan Herald, 1990

76. Maharajapuram Santhanam

The first time I heard Maharajapuram Santhanam was at the Malleswarm Sangeetha Sabha about 25 years ago when he was not very much in the limelight. But the Maharajapuram banner was enough to entice a sizeable number of music lovers to fill the hall. They were curious and also expecting to be treated to a repast very much on the lines of his father, Vishwanatha Iyer.

Yamuna Kalyani which was taken up in the early stages alerted the audience not only by its sonorous quality but also by the exotic and delectable melody, even though purists grumbled that his presentation of the raga reflected some alien shades. But the total effect was very appealing and was enhanced by the rarely-heard Thyagaraja kriti, "Haridasulu Vedale." Santhanam's rendition, besides being very tuneful, established an immediate rapport with the audience.

The concert then moved on an even keel. Santhanam sang some more kritis in ragas like *Arabhi, Dhenuka, Todi* and so on. Towards the latter part, when the audience heard the first strains of *Mohanam*, there was a buzz of excitement with ears pricked up to catch every nuance of the ornamentation-filled raga which had been popularised by Viswanatha Iyer. But they were disappointed. The reason? The *Mohanam* sung by Santhanam was no doubt very melodious and lyrical in character, but did not carry the distinctive Viswanatha Iyer touch.

Obviously, Santhanam, though trained by his father Viswanatha Iyer and living under his shadow, had developed an individual style of his own which did not feature any flights of imagination or reach any creative heights. But neither was it prosaic or dull. It was clear that Santhanam had chosen a course that avoided extremes and was a via media.

His singing was sonorous, the voice neatly modulated to bring out the subtle beauty and grace of the raga and its *bhava* and very pliant even in the permutations of rhythm. It seemed to invest each bit of the raga with tone and colour. The compositions were crisp and neat, rich with melody.

They were rendered with an assurance which set off the structural beauty. In brief, here was a musician who seemed to take his recital seriously, pay due attention to each element to make it attractive and also exercise a deeper appeal, which was not limited to the purist and the knowledgeable *rasika* but extended also to the lay listener.

It is this concern to interest and involving diverse sections of the audience in the musical experiences by providing a fare suited to their capacity of comprehension that drew all round appreciation.

It was also an indication of the artiste's sensitivity to both the sentiment and form of the ragas and compositions and also a perception where to stress, elaborate and make everything wholesome to the audience. This was possible because of not merely the family tradition but also the training imparted by his father, not to mention the exposure to the best of music during Santhanam's formative period. He used to support his father in his concerts and thus absorb the best and later hone the ideas to perfection to suit his voice and temperament.

Two years later, I had again an opportunity to hear Santhanam. This time he sang *Kalyana Vasantam* in fair detail. The ease with which he unfolded the raga, the rich tone investing the figures and phrases with a singular lustre, the jauntiness and abandon with which he rendered the kriti "Nadaloludai" registered a deeper impact on the audience. He presented many more kritis and even a Pallavi in Kalyani later. But the *Kalyana Vasantham* was par excellence, full of filigree-like ornamentation and bhava. It left a lingering effect.

Santhanam was born in 1929 in Siruganur town in the Cholamandala, an area watered by the Cauvery and whose atmosphere is thick with music. He belongs to the Thyagaraja tradition. His father, Viswanatha Iyer, one of the maestros who ruled the Carnatic music stage during the better part of this century, was famed for his creativity and imagination.

Santhanam literally grew up in a musical environment under the shadow of his father. Though this enriched his knowledge and repertoire, it made it difficult for him to carve a niche for himself. His concert career was thus floundering. When an opportunity came his way, Santhanam

shifted camp to Ceylon to head the music department in a college at Jaffna By the time he returned after some years, his father was in the evening of his musical career. Santhanam had to slowly establish himself on the concert stage. Notwithstanding his equipment and repertoire, not to mention the Maharajapuram magic, it took some time for him to settle down. But he seized the chance to reorganise his music and develop a style that could bring music from the high pedestal nearer to the people.

The programmes of his concerts featured the time-honoured ragas and classical compositions not only of the Trinity but also other composers Sometimes he chose to present rare and obscure numbers that had been well shaped by constant attention. He went on enlarging the repertoire with newer compositions, mostly from Tamil Nadu. His stock of Tamil compositions was rich and impressive. They ranged from Gopalakrishna Bharathi and Papanasam Sivan to the present day composers like Ambujam Krishna, Suddhananda Bharathi and others.

A combination of his reedy voice and neat rendering of either raga or kriti helped his popularity gradually build up. He had a knack for establishing a rapport with his audience very early in his career, instinctively assessing their moods and desires. He sang well known and popular compositions and sprang a surprise suddenly switching over to a rare and unheard of raga or composition.

His programme included a good number of devotionals as a dessert, including ragamalikas. For instance, the ragamalika "Saranga Marugane" opening with the raga *Saranga* itself, has been a hit in the concerts. This is his own composition incorporating about 16 ragas, the lyric possibly tailored to accommodate the names of the ragas. But this aspect became irrelevant when he started singing compositions with that characteristic assurance and abandon underlining the interesting and appealing aspects en route.

Like his father, his favourite ragas seemed to be *Mohanam, Arabhi, Udayaravichandrika,* and *Mukhari.* This did not mean that he did not do justice to other ragas. His exposition of most of them was spacious and pleasing.

Santhanam reached this pre-eminence in a span of 20-25 years. His popularity has been universal wherever there is a section of lovers of Carnatic music. He has aficionados in almost all parts of India and abroad. He performed in different parts of India and widely travelled abroad giving recitals. He has received numerous honours including the Central Sangeet Natak Akademi's National award, Sangeetha Kalanidhi from the Madras Music Academy, when he presided over its conference in 1989, Padmashri and Tamil Nadu's *Kalaimamani.*

Santhanam was considered by some as money-minded. This was true on the professional side. He was a hard bargainer and demanded a substantial fee. But there was another side to Santhanam - his commitment to the world of music. He established a trust in his father's name. Every year the trust honoured several musicians with shawls and cash prizes.

Besides these honours he was helping musicians in indigent circumstances by cash payments and pensions. At the other end he instituted scholarships to be given to poor and earnest students to study music under veterans. And to top this all, he donated Rs. 2.5 lakh to the Tyagabrahma Sabha at Tiruvayyaru.

It is tragic that his life was snuffed out when he was at the peak of his career, and rendering service to the music world. Though Santhanam is dead the golden voice that thrilled music lovers has been preserved for posterity in the large number of cassettes and discs that he has bequeathed as his legacy. ★

The Economic Times, 1992

77. T.R. Mahalingam

The hall is packed with vidwans, *rasikas* and the inevitable fans; the organisers, with an eye on the fat receipts of the box-office, are rubbing their hands in glee; the audience anxiously awaits the musicians. One by one they arrive with their instruments – violin, *mridangam, ghatam* and so on. The audience now feels slightly reassured and settles down in anticipation of the treat to be presented shortly. The scheduled hour of the concert has approached, but there is no sign of the main artiste. They await him with eagerness. The tension mounts. The smile on the faces of the organisers gradually disappears to be replaced by anxiety and concern.

Suddenly there are murmurs. Someone enters the office and hands over a letter to the secretary. With shaking hands he opens and reads it; and then with an agitated voice and a pale face he steps on to the dais and announces the message of the musician of the day – his inability to perform, as a result of "unavoidable" circumstances. The reaction of the audience is foreseeable – a slight rumble at first, swelling gradually into angry exclamations and even a roar. The harried secretaries have not even time to take shelter in the sanctum of their office; unable to offer a convincing reason for the cancellation of the programme, they seek to comfort the audience with the familiar assurance that the concert is "postponed" to some future date. The angry crowd follows them everywhere and even talks of violence against the absent artiste, but disperses gradually, breathing revenge, while the organisers, almost on the point of a nervous breakdown, slip away to safety. Thus ends another of T.R. Mahalingam's flute recitals.

Varying drama

Of course this picture may not be quite exact. There may be variations on the theme. Sometimes the message is sent well in advance, and at other times the organisers have to play blind-man's-buff with the artiste to land him on the platform. There may even be a display of violence from a section of the disappointed audience, or a substitute programme may be hurriedly put together from the wreckage. But if absences such as we have described are not quite the rule of Mahalingam's recitals, neither can they be dismissed as exceptions. In fact, it must be said that for each such disappointment, there is more than one exquisitely played flute recital to enrapture his admirers. Still, this reputation of playing the truant clings

firmly to Mahalingam. But there can be a ludicrous touch, too, to this strange drama of artiste and audience. However much it may simmer with anger, chagrin, despair and a spirit of vengeance, the same audience will meekly assemble again at the mention of the next performance, its original ardour quite unabated even by the prospect of another disappointment.

Mahalingam is an artiste who is always assured of a full house. Whatever the prospects of disappointment, he may turn up and give an exquisite demonstration of the flautist's art. It is this evergreen possibility, with its thrill and its hope, that appears to be the spirit animating the peculiar relationship between Mahalingam and his audiences. They seem to forget all their pain, anger, or disappointment to enjoy his art and subject themselves to the spell and beauty of his music. The uncertainty that beclouds his concerts seems only to fire their determination.

Mood and unpredictability are perhaps the current hallmarks of the music of Mahalingam, or "Mali", as he is affectionately called by his intimates and admirers. To find this mood – or *manodharma*, as it is called – in its full bloom, in its full force, in all its eloquence, we must certainly attend his concerts. At the same time we must be prepared to take the bitter with the sweet. Mali's recitals are always overcast with uncertainty. *Ennui* and enchantment, levity and gravity, chagrin and charm, the ludicrous and the sublime are to be encountered at them like the two faces of a coin; but we can never be sure which side will turn up. When his mood leads him in the right track, Mali literally transports his audience to heights of ecstasy – an ecstasy whose effect lingers in the mind for long. In the alternative, if he drifts, his art may often be reduced to something that could be considered a mere musical medley.

This tantalising uncertainty may itself be a cause of fascination for some of his admirers, while it may exasperate others. Still, despite his delinquency and his digressions, Mali draws his audiences like a magnet. They consist not merely of his unflagging admirers but also of the elite and of almost all classes and shades of listeners. While his fans may ignore an apparent breach of platform manners, the hard-boiled class and particularly the more sober members amongst them will dismiss it as another of his pranks.

Though he is on the threshold of his forties, Mali is still viewed as a naughty boy by his admirers, who though exasperated for the moment are always prepared to indulge him later. His looks may support such an

illusion. Mali hardly strikes one as a musician at all and appears more like a college student. His broad, ebony-coloured face is topped by a thick, coal-black crop of hair, with an unruly forelock whipped back into place. His eyes are very bright and beam an innate intelligence and intensity of thought and ideas. But his visage has a puckish touch, too, suggestive of a person with a predeliction for playing pranks. Yet in spite of an occasional levity, his concerts have a stateliness and poise which invoke the rich and authentic classical atmosphere of Karnatak music.

Mahalingam is a prodigy in the true sense. His very appearance on the musical scene was phenomenal and his rise, spectacular. It may seem surprising to realise that while some of the musicians who are already considered veterans today were still struggling to come into the focus of popular attention, Mali was already a celebrity in the concert halls.

He has blazed a glorious trail. Eminent instrumentalists who have become legendary already – among them the late Aluganambi Pillai, Puddukottah Dakshinamoorthy Pillai, Thanjavoor Vaidyanatha Iyer, and such veterans as Kumbakonam Rajamanickam Pillai, Marungapuri Gopalakrishna Iyer and "Papa" Venkataramiah – have been his accompanists. In the process he also came to be considered as an *enfant terrible*. His career was attended by all the exhilarating brilliance of a genius and, to some extent, the nauseating aftermath of the life of a prodigy. Instrumentalists were hesitant to accompany him and critics were afraid to criticise his concerts. Even now, the accompanists of Mali seem to have a difficult time. Their roles are more or less ancillary; they play when they can, merely reproducing what he plays, and stop when he stops. They are literally lost in the maze of his modal architectonics.

If we ask this celebrated virtuoso what he likes best about his art, Mali invariably says, "I am not satisfied. In fact I am not even enamoured of the flute. I play the violin better." Of course, besides the violin, he also plays the *nadaswaram*. And this is no mere display of modesty. He seems to mean what he says. His contact with the flute was, in fact, accidental and the close association is something like a business partnership. He wanted to experiment and has created something new. He is successful and is satisfied that he has invested this instrument with a new personality. There it ends. After each concert the flute is consigned to a corner of his room, cluttered up with books and other bric-a-brac. The flute he is using at present is an index of his intimacy with it. It is cracked in many places and bound together with plaster. Yet it pours forth wonderful music at his touch.

Mahalingam is inseparably associated with the flute. His art has an evocative beauty of its own and is associated with all the halo of a prodigy. But it has been a departure from the flute music familiar earlier. It has seemed to have an entirely new dimension, depth and wholesome form. It has come out with ease and facility, and exhibited from the beginning a surprising grasp of technique and form.

It seems incredible, but this prodigy did not learn music in the accepted way. In fact, it is not known that his parents even contemplated music as his prospective career. Unlike some of his *confreres*, he had no impressive background of an illustrious lineage, except that one of his ancestors on the maternal side was the reputed Pallavi Somu Bhagavatar. The environment at home was of course congenial, with the women-folk singing devotional songs fervently. Besides, he was born at Tiruvadamaradur, known for the best *nadaswaram* music.

Early career

Mali's contacts with music were accidental. His uncle, Rajagopala Iyer, was a struggling music teacher with not much opportunity to make good in his career. His father, Ramaswamy Iyer, helped his brother to open a school and, to make up for the paucity of students, sent his children too to learn music there. Mali found that he could outdo all the others with hardly any effort. He was always inclined to be different from others. So, instead of practising vocal music, one day he took up a flute and, to his surprise, found that he could play the instrument correctly. In fact he could reproduce anything he heard, with better effect than the original.

His extraordinary talent was noticed and his father took an active interest in him. There was a *debut*, according to custom, at a Tyagaraja *aradhana* festival in Mylapore. Mali was launched on a brilliant career when he was hardly ten years old. A chain of successes followed; he was entertained in the highest social circles, and paid as high a fee as could be paid to any veteran.

Mali's approach to the flute was intellectual and he felt impelled to do something new. For this he studied the structure and technique of the instrument and the music then in vogue for it. When he came across a book on music which described the flute as another version of the harmonium, he took this as a challenge and through bold experiments perfected a system that was different from the older style of flute music, let alone that of harmonium music. Later, he wrote a book on the flute, with easy symbols and a notation understandable even to beginners.

The outstanding feature of Mali's music is the deep, faultless tone, exuding power with mellow maturity. It seems to come out in smooth coils and lends a three-dimensional effect to his art. Naturally, his representation of the modes displays a rich palette of tonal shades and daringly original blends. The urge for speed connected with this instrument is conspicuous by its absence in Mali's case, though he may deliberately introduce it in unexpected situations, to stimulate and thrill his audience. His interpretation of modes and compositions is very leisurely and graceful. "My idea was always to express the vocal style of music, which was considered not possible on this instrument, and I am satisfied that I have achieved it", said Mali, referring to the individuality of his artistry.

Art of breathing

"What is your opinion about the common feeling that the flute generally tires a player and is even responsible for premature ageing?" I asked.

"I do not agree", said Mali. "It is a fallacy. It depends upon the method of breathing into the instrument. Correct breathing, in fact, is stimulating and invigorating, like a yoga exercise. You can see that, even after hours of performance, I shall not be tired. It all depends upon the method of training and, particularly, breathing."

Naturally, his concerts are always attended with a rich atmosphere of *nada*. He may commence with a *varnam* or any other piece, play it in a straightforward way, or choose a passage for improvisation. More often he seems to be unsettled. He may begin a song and drop it in the middle, or slowly pick up a strand of a mode, drop it and take up another, to discard it again until he falls into the right modal line slowly to spin out the form and integrate the whole into a rich tonal fabric radiating sublimity and charm. It is futile to try to anticipate the course of his concerts when he finds his mood, his modal delineation is rich. Broad, placidly – moving passages are suddenly climaxed by brilliantly lit cadences, while the subtle embellishments and flashes all bear the imprint of originality.

Mali may strike one as a nonconformist, but his tastes and his attitude to music are definitely conservative. Though it is difficult to say which of the ragas he likes most, the more ancient and time-tested modes – Bhairavi, Kambhoji, Anandabhairavi, Begada, Nadanamakriya, Nilambari, Sahana, to name a few – are certain to develop at his hands a new individuality and classical dignity. There is a great intensity of feeling in his playing, effectively underlining the spiritual beauty of the ragas.

Mali's mastery of *tala* and *laya* is almost fabulous. When he is at his best, the permutations of these two occur effortlessly and naturally. We witness the metamorphosis of the *tala* into diverse units, and it is no wonder his accompanists easily lose all sense of direction. The improvisation of the *tala* and *swara* becomes labyrinthine, and Mali, who is moving by intuition, is perhaps the only person who is aware of its direction. This aspect is best seen in his gargantuan *pallavi* pieces, in which he delves deep into the mode, punctuating the movements with a breath-taking variety in the rhythm. Then his music is as edifying as it is entertaining.

It is natural for supremely gratified connoisseurs to compliment the virtuoso on such occasions. But what about Mali's reactions to such eulogies? "Please forget it. I was not in my best form. I could play much better." Mali appears to be never satisfied, even when he is at his best. He seems like one who is in quest of the absolute of beauty and form in music. But how does he define it? "It is not easy to define those abstract feelings in words", says Mali. "But I could vaguely define it like this: Response to *nada* and *swara* is inborn in man. The sense of *nada* is in the body itself. If the *nada* of our music is in perfect harmony with the inborn sound, it will readily excite the sensibilities of even the mutest of listeners. This of course seems to be more theoretical and beyond, at least, the average musician. I want to play that quality of music that readily inspires the pundit, professional and pedestrian alike."

Mali defined this idea in one of his talks thus: "Art, as I understand it, is an aesthetic expression of the self in the context of the Universal, through a sensory medium – melody through notes, a personality through melody and a context through the personality. Such I take to be a progressive analysis of art. Art gains in value and depth only according to how much of the three components it is able to reflect and how well, I feel", he said, "that it is possible for one to reach such a degree of perfection in art and to make the world richer by one's vision and experience."

Restless quest

Mali has travelled far in his quest of the absolute in art. In the early part of his life he seems to have suffered some shock and it took him on a round of different places in the land. In this respect he reminds one of Maugham's Larry Darrell, of *The Razor's Edge*. He always seems to be longing for the ideal in art. In this he exhibits an equal restlessness, though not the same resolution. By nature, he does not seem to be as intent on, or

as careful in, his career as other professional musicians. At times he appears to be indifferent and tired. Indeed, he might often be thought to exhibit a latent streak of the contempt of the conqueror for the conquered.

Mali, who is a puzzle even to his admirers and a problem to the sponsors of music concerts, is an interesting person to meet, if found in the right mood and place. He is very sensitive and shy and likes to withdraw within himself. Yet, when intimacy is established, he is amiable and the conversation is likely to be as absorbing as it is rewarding. His inclinations are mostly intellectual and his views on art and allied subjects manifest rather the logic of an intellectual than pretensions to position or the sentiments of ignorance.

Though he is intimately associated with the highest social and intellectual circles, Mali is essentially an artiste of the people. Despite his standing in the musical world, he has not chosen to withdraw himself into an ivory tower. He likes to dwell on the intellectual aspects of his art and detests encrusting pomposity and pretensions. Who else could think of the idea to manoeuvre for a programme under the auspices of a highly prestigious institution, for which the mighty of the musical world feel it an honour to perform, so that he could deliberately absent himself, disappoint the sponsors and thus puncture their ego. Again I remember the day when he was playing exquisitely and a listener in the gallery, unable to contain his admiration, expressed it through a whistle of appreciation. Mali readily acknowledged this, with another whistle on his flute!

Dual personality

Whatever it be of such idiosyncrasies, Mali, on closer contact, seems to be entirely different from what people imagine. Indeed, we come to feel that he is a much misunderstood and maligned personality. Perhaps there are really two Malis – Mali, the artist who transports us to the heights of ecstasy and Mali, the demoniac who lets us down without the least concern. Many reasons are given for the whimsicalities of the virtuoso, and one of them sounds reasonable in this context. The transition from the child prodigy to the mature musician was so rapid that the adolescent stage in between was missed out. Naturally, the repressions of that missed stage and the resulting conflicts manifest themselves in idiosyncracies and generate negative impulses and suggestions.

In recent times, Mali seems hardly interested in, almost indifferent to, his profession. Nevertheless, he is as busy with ideas as always. His

abundant talent and energy stream off in different directions. Besides the flute, cricket (he was a well known player of Madras), chess, carrom and so on are dear to his heart. He studied the art of cricket so thoroughly as to envisage various methods of training to attain a mastery of the game, one of them being a machine to throw the ball at a high speed, so as to accustom a batsman to fast bowling.

His recent pastime seems to be farming, which has given him an opportunity to get away from the humdrum life of the city. When I asked him whether he would like to go on a tour abroad, Mali said, "What for? If it is just a joy-ride to represent or introduce Indian music, it is superfluous. Others have already done it. But I am a practical man and want to achieve something original. When I am in the mood, I may contemplate it."

During one of our recent conversations, Mali said, "I think I have reached a certain stage and must await the final call." Macabre though this may sound, it could represent a call from his ideal, a call from the absolute in art, and we hope that he will respond and that Karnatak music will be all the richer for his further contributions. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1963

78. Emani Sankara Sastry
The neo classicist

"The Veena is a wonderful instrument. It can produce any musical sound perfectly corresponding with the musical ideas of the player. It could range from thunderous vibrato to very subtle pianissino nuances" used to say Emani Sankara Sastri. "One can understand the potentialities of this great instrument. But it would be impossible to fix a limit to its possibilities, which are infinite" he would add. For Emani the Veena was a perfect vehicle for self expression. True he was an outstanding Vainika trained on the traditional way and he also believed it his duty to uphold the art of this great tradition. Nevertheless Veena also served as a magnificent medium in his experiments in sound and rhythm. His was a world of sounds and rhythms and he viewed music as a beautiful and delectable essence of them.

"The world is full of Naada or sound. We have collected those sounds that are aurally pleasing and have a scientific relationship and graded them into cycles. They are the Sapta (seven) Svaras and Gamakas are the subtleties in those sounds that bind them together and intensify the beauty and meaning of their combinations" used to say Emani.

In fact he had worked on the subject of these Gamakas and also delivered illustrated talks about these experiments. He demonstrated on the Veena these Gamakas, explain their places and functions in the production of music especially the ragas and also demonstrate how even subtle changes in their application could change the identity or the character of a Raga. Thus Emani was always preoccupied with the exploration of this wonderful world of sound and rhythm, their infinite combinations in producing wonderful melodies and forms. And he avails all these experiences in his functions, in his dual role as a Vainika and Composer.

As a Vainika he was trained in strict tradition. But as a Composer he has to play a different role by composing thematic features. His function was similar to a Painter.

It is nearly two decades since I met Emani Sankara Sastri and heard his Veena music in person, though I was familiar with it even earlier over the radio. I have cherished that day especially for the reaction of one of our veteran scholars. He was so pleased as to express his appreciation through a singular metaphor Emani is a tonal technicolorist!

Perhaps he had not heard so many scintillating sound patterns woven into the fabric of Veena music before. Some die-hard rasikas who were also present ran their thoughts over the grammar of those sound patterns but nodded their heads in approval and expressed satisfaction when they realised that these tonal embellishments were perfectly within the ambit of classical tradition. Even now many an old timer is startled when he listens to Emani's interpretation of ragas like Kalyana Vasantam, enriched by alluring tone patterns.

Emani is an interesting combination of the old and new, like the two sides of a coin. Emani the Vainika strictly adheres to classical tradition in the interpretation of time honoured ragas and compositions of Karnatak tradition. By deft application of Gamakas – like a slight make up - invests those ragas with a new look. This has been possible due to his deep study of Gamakas, their nature, range, possibilities, limitations, etc., in making swaras musically meaningful and build up the distinct personality of the ragas. And his extensive voyage in the realm of sound and rhythm has made him intensely sensitive to their subtlety and beauty and also given him a confidence in their selection and application to the ragas without superceding the latter's classical character but adding a lustre all the same. Such bold handling of sound patterns at times gives a three dimensional effect to his Veena music, especially when he dwells at length on the bass string.

The Orchestral compositions reveal the other side of Emani, the creative artist, venturing into new areas of music exploring, experimenting and creating something new. He leads us here into a different world of sound and rhythm, seemingly exotic but essentially Indian in its nature and lineaments. Nearly two decades have passed since I heard Emani's Veena sextet (6 Veenas) 'Adarsa Sikhararohanam' composed as a tribute to Tensing, conqueror of Mt. Everest. This composition was certainly a new experience, especially for those conditioned only to the linear exposition of Raga music or its presentation through the form of Songs.

When I was listening to this composition, Emani struck me as a Painter of sound pictures, selecting from a wide palate of tonal colours and integrating them into the linear rhythm. Since then I have rarely missed an opportunity, to listen to his Orchestral compositions which have grown into considerable numbers now. Till now he has composed more than 80. Some of them confine themselves to one raga setting off its manifold charm. And there are also thematic compositions that are as enthusing as they are thought provoking.

The relationship between sound and colour has intrigued many and has also been a stimulating subject to experiment for artists because both of them happen to be the media of emotional expression. Artists like Wassily Kandinsky, Robert Delaunay, Paul Klee etc., have been stimulated by this subject. For an inborn feeling and pleasure that was abstract they tried to give a visual dimension, through paintings full of free flowing impulsively propelled colour patterns dotted with abstract figures. But by their harmonius and orderly grouping and sequences of tone and rhythm, Emani's compositions are reminiscent of the paintings of Piet Mondrian than Kandinsky. We may recall, for instance, Emani's composition, 'Swaratarangini' in this context. It employs numerous sounds that gradually clarify into musical notes very suggestive of the birth of Naada and Samgita from the cosmic chaos.

There is another composition 'Soumyapurush' composed during the Gandhi centenary celebrations. Opening with the strains of Mayamalavagoula, played on xylophone a tranquil mood is gradually evoked by the application of various tone patterns. And the introduction of the Ramadhun in between not only brings the memories of the Mahatma but also reminds the universality of his approach to life and its human values.

'Indu' is another such composition whose main theme is the first chakra or cycle of the basic 72 Mela ragas of Karnatak music. Opening with the raga Kanakangi and concluding with Tanaroopi, this cycle has been designated as 'Indu' in the treatises on music and Emani's composition also bears the title. The rich blends of tones of different timbre and texture emanating from strings, woodwinds, xylophones and other such percussion, their orderly sequences punctuated by the sounds of drums evoke illusions of a cavalcade of raga figures dressed in rich tonal hues majestically parading before us.

This Chakra is viewed as a dangerous area because of the uniform dissonance in the lower tetrachord of all the six ragas and in the upper tetrachord of two of them. While the neat phrases evoke the distinct character of each of the ragas, the deft touches and blends dissolve the dissonance and make the passages in overall melodious and palatable. We may not be wrong if we state that 'Indu' is the *magnum opus* of Emani.

The Ragam, Tanam, Pallavi is a composition much different from the Indu, in that its beauty could be grasped and appreciated by all sections from a purist to a lay listener. This composition not only testifies to the fecund imagination of Emani, but also proves that such items of our musical tradition that are deemed as essentially products of Manodharma

could also be made highly entertaining and also edifying by a disciplined collective expression.

Many such lovely thematic compositions like *Pragathi, Jawahar Jyoti, Kutuhalam'* with the pixy touch in Kadanakutoohalam – *Bhramara - Vinyas* – with the dominant sound of bass string, *Bharat-Jyothi, Swaraj, Peace and Progress, Gauri-Kalyanam* – where the sound picture is expanded to describe a story with voices also joining the instruments and the peculiar 20 points named after an economic programme and others spring to mind and form an ideal subject for a separate article.

Opinions are divided about Orchestration in Indian Music. While one section holds that it is alien to our tradition there are others who aver that it has been a failure. But both seem to suffer from wrong presumptions. Orchestra is neither alien nor new to Indian music. Natya Sastra describes the Kutupa or vrinda vadya and their various functions. And we must remember that Orchestra in the western sense is not the ultimate word in musical expression. The possibility of an Indian way of availing the Orchestra (as it has been done with the Violin not adopted in the family of Indian musical instruments) for musical expression should also be realised.

In this context I have to recall the words of Emani Sankara Sastri when we discussed this subject some years ago. 'Music is like an Ocean and is endless in its potentialities. As we go on creating new forms, we encounter newer ones. The prospect seems to be limitless. After all 'good' music is the one which touches the tender chords in the human heart and evokes the latent emotions and makes people happier. The efforts of all musicians and composers in the world are only directed to achieve this object. And this work, I feel, could be done as much through voices as instruments. But the instruments have a definite advantage by their wide range and variety of tone and nuances and could stimulate the feelings with no less intensity. My effort consists in availing these ingredients and contribute to the happiness of the people through the medium of sound and rhythm.

While the concert stage represents the old in Emani, the Vadya Vrinda and the compositions represent the new in him. Notwithstanding the highly individual character of Indian music, we may add, Emani's orchestral compositions represent the music of the future. Collective expression is ideal and also imperative in a democratic society and an Orchestra is a fine medium for disciplined collective expression. And Emani's compositions certainly serve as beacon lights for the musicians in the making and also musically minded people in the coming days. ★

Felicitation Souvenir, 1973

79. S. Balachander

A life full of colour and controversy

There is a story about two Vainikas in the old Mysore durbar: one of them, it is said, scolded his instrument "speak up you *******!" when it failed to function to his satisfaction. "Is it possible to evaluate the full potentialities of veena? After all, one can play according to his capacity," said the other in humility.

Into which of these two categories 'Veena' S. Balachander fits is difficult to say. He struck a chord in both and was even a class by himself. Balachander subjected his veena to such an energetic and forceful treatment that it looked more like a punishment.

On the other side, he was deeply attached to the veena, even to a point of obsession. His telegraphic address, for instance, was VEENA. His signature itself resembled a veena.

When the supremacy of the instrument or the honour of the Vainika fraternity was questioned, Balachander was highly agitated and expressed himself with full force in a language that was more pungent than polished. Thus he was a Vainika of extremes.

And it was a personality bubbling with energy, full of colour and controversy.

Those on his mailing list regularly received letters that were as interesting in the form (that is, swirling calligraphy) as the straight-shooting vocabulary.

Words were written in different sizes, shapes, and coloured inks, some of them carrying single, double, and more underlines depending upon the degree of emphasis.

His office was rich in colour though Balachander always dressed in white. The tour charts on the walls were a study in design, colour and calligraphy.

And this energy to splash colour around canalised into different interests – music, science, sports, films, titles and honours and even

controversies. His life seemed to be a mixture of tune and turbulence; he did not fit into the conventional mould; he did not boast of a *parampara*.

A self-taught man, he used to recall the travails of his early days with veena in mastering the art. His knowledge of physics, especially of sound and acoustics, enabled him to boldly experiment. The absence of traditional training freed him of his inhibitions.

He attached a microphone to his veena "to bring out (its) full potentiality and also to make the people grasp the subtleties," as he used to say. But it was naturally viewed as sacrilegious by the purists.

Balachander's life was full of action and events. He was born in Madras on January 18, 1927. His father Sundaram Iyer, an advocate, was also a scholar and musician.

Balachander was attracted towards music, especially instruments, when he was very young. By the age of five, he learnt to play the khanjari instinctively and accompanied his brother S. Rajam, nine years older, in his vocal recitals.

He also learnt to play tabla. Impressed Vidwans even wanted the boy to support them in concerts. The proud father took the brothers on concert tours round India and Ceylon (Sri Lanka).

Apart from khanjari and tabla, Balachander was proficient in other instruments, like harmonium, mrudangam, dilruba, bul bul tarang and tar shahnai.

In his eleventh year, when the brothers were on a tour of Sindh, a lady presented Balachander with a sitar. He mastered the sitar and started to give solo performances – not of Hindustani but Carnatic music - over the sitar.

The facility with which he handled several instruments made him a staff artiste in All India Radio even when in his mid-teens.

He produced numerous features and composed orchestral numbers with original ideas. Sometimes during this period he was inducted into the celluloid world by his father and eventually distinguished himself as an actor and producer.

Meanwhile, he came into contact with the veena and for some years both veena and films ran parallel in his life. Eventually, he succumbed to the call of veena and turned his back on films.

As a result of his experiments with the veena, he evolved a distinct style of his own, dynamic and dramatic in exposition.

The distinct feature of his style was the profuse application of *meend* which gave a remarkable fluidity to the exposition. In the delineation of raga, especially *alapana*, he would squeeze in a single stroke a whole string of notes, sometimes ranging a whole octave.

When suddenly a new idea occurred and when the reproduction on the instrument was not to his satisfaction, he persisted and endlessly repeated till it emerged in the required form.

He ventured into unchartered areas like the *Vivadi* ragas, that is, ragas with dissonance. In fact, he gave a series of recitals entitled *Ragamalika*, where consonant and dissonant ragas were neatly balanced.

He played solo, mostly free-flowing delineation without any supporting instrument. His music had a rhythmic tilt.

When he took up *swaraprastara* and its seemingly endless combination, and permutations, he produced a wide range of sound patterns, the fingers sometimes moving to the very edge of the *dandi* and close to the bridge producing a twittering effect.

His lecture demonstrations were both entertaining and illuminating.

Another great interest of Balachander was titles and honours. Titles gave him happiness and during his lifetime he received more than fifty titles : Nadaswanubhava Yogi; Abhinava Narada; Vainika Swayambhu; Vipula Kalavallabha; Veenai Vadya Vidyadharan; Kachapiswarabhooshana etc.

Noteworthy among the honours were the Sangeet Natak Akademi award and Padmabhushan which graced his letterhead.

But in recent times, Balachander was in the spotlight more for controversies than veena performances. He stood his ground in discussions and arguments and did not hesitate to use forceful and barbed words (a "straight shooter, or a hip shooter" as one of his American admirers used to remark).

He picked up any cause which seemed unfair in his view to start a controversy and pushed it vigorously through. When he felt, for instance, that the communications from the Music Academy to the artistes smacked of a superior and condescending attitude, he wrote a strong protest letter and personally handed it over to its President, the late T.L. Venkatarama Iyer.

Similar were his protests when he felt that veena and its exponents were not receiving a fair treatment.

Such reactions gradually spilled over from letters and into the open..... Some well-known ones: Raga controversy with Balamuralikrishna, where the veteran Semmangudi Srinivasa Iyer also joined to stoke the fire; the Swati Tirunal controversy where Semmangudi Srinivasa Iyer became one of the important targets.

The energy and expenses involved in the Swati Tirunal controversy, for instance, were amazing. Hundreds of letters were shot off in various directions. Finally, the *magnum opus,* a book in offset printing containing the copies of all correspondence and the results of his research (regarding the non-existence of Swati Tirunal etc.) was published.

As a climax, when all this tirade did not bring any reaction, Balachander filed a case in the Madras High Court.

But before its disposal, he passed away on April 13, 1990, at Bhilai (Madhya Pradesh). ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Deccan Herald, 1990

80. Chitti Babu
To Fame from Nameless start

"I am a nameless person and had to earn it", laughed Challapally Hanumanulu better known as Veena Vidwan Chitti Babu. "I had no ceremonial *namakaranam* performed for me. My unconventional father spent the day at the club totally forgetting the event and I was left without a name", he elaborates. But as it was the custom in many families then, the child was addressed as Hanumanulu after his grandfather. It was nearly twelve years later that he got a name officially under strange circumstances.

The boy had been to a radio programme in Madras where he was spotted by the cine star Bhanumati who expressed an intention to use him in her film *Laila Majnu*. When the boy was asked for his name he said "Hanumanulu." Bhanumati retorted "Chee." But the spirited lad asked for her name and when she said Bhanumati, he too retorted "Chee."

Amused by this reaction Bhanumati said. "Henceforth I shall call you Chitti Babu (young man)."

"And when my father heard about this he was so amused that he got Chitti Babu notified as my name in the official Madras gazette," said the Vidwan.

He was the only child of his parents – a doting mother and an autocratic father – Challapally Ranga Rao. But the father had one weakness – veena. He was fond of music in general, and veena in particular. He spent his spare time at home twanging the strings of the veena. It is said that he spent some time under the celebrated Tumarada Sangameshwara Sastry. But his young son seemed to have an inborn inclination towards veena.

One day, it is said, while the father was playing the geetam *vara veena*, the observant child suddenly remarked "That is not how it should be played." Taken aback the father commanded the son to play it correctly, if he could. The child picked up the heavy veena and played the geetam correctly. The amazed father knew immediately that his son deserved attention and nurturing. This was the turning point in the boy's life.

"I never had any schooling," says Chitti Babu though he speaks fairly good English. "My only education as insisted by my father was veena and I was made to devote all my time to the practice of it" says he. He was initially placed under some local teachers and then under a senior Vainika Appalacharyulu of Kakinada. He was put through all the routine exercises and the preliminary courses. After a few months, Acharyulu told Ranga Rao that the boy needed guidance from someone better equipped than himself, and he also promised to find the right Guru.

Thus Acharyulu and his protege left for Madras and went straight to the residence of the veena maestro Emani Sankara Sastri. Introducing his *sishya*, Acharyulu said, ``Sankaram, I request you to take this boy under your care because I have given all that I had in me and have nothing more." Emani just glanced at the boy and said "Play something on the veena." The boy played boldly, but anxiously because Emani did not show any reaction. This continued even after Chitti Babu started practising with Emani who thus managed to keep the boy on tenterhooks.

But suddenly the anxiety turned into a thrill when Emani told the boy to come on stage with his veena as a supporting artiste, in his recitals. Even then he was not sure whether it was a sign of confidence or a test.

"Though I had heard about Emani Sankara Sastri before, it was only in Madras that I had the privilege of listening to his veena recital in person," recalls Chitti Babu. When he was among disciples, Emani also played.

"And listening to his veena for the first time, especially the long and lightning curve from the middle *ri* to the higher *shadja* in the *Raghuvamsa* kriti I was immensely thrilled and gave expresion to it. My Guruji cast a glance at me and smiled."

The teaching did not follow any fixed schedule or time. But it was also obvious that the young pupil was being watched "When I was under the impression that Guruji was pre-occupied with something while I was practising, he would suddenly remark, 'it is not done that way, play it correctly' – keeping me always on the alert." While speaking about his Guru the usually reticent Chitti Babu becomes animated and voluble. He recalls Emani's artistry, his thoughts, creative ideas and grieves that he was not fully understood during his life time. When he opens up on his guru there are so many anecdotes and interesting sidelights about his

personality and art that they require a separate feature. It testifies to his affection and loyalty to his Guru.

The first arresting feature of Chitti Babu's veena recital is the instrumental tone – smooth and lustrous – produced by strokes not harsh but by a judicious understanding which produces wholesome tone. One can appreciate the neat balance between smooth fluid movements on the one side and the effervescent staccato on the other. One feels the influence of Emani. As recalled by Chitti Babu, "While I was practising Guruji would stress, `do not strike, but stroke and caress the strings."

"I wanted to do something new and developed an individual style of my own which is closer to the dominant vocalism of Karnatic music and also introduced some ornamentations like *birka* etc." says the Vidwan. He has given his music a new look, to the delight of his connoisseurs but viewed with disapproval by puritans.

Besides the time-honoured *ragas* of Karnatic tradition he also ventures into unfamiliar areas, chooses rare *ragas* even with dissonance for spacious exposition and invests them with a distinct identity. The *swaras* have lively permutations that are enlivening rather than mind-boggling. The numbers that he presents during the later part of his concerts, as dessert, are rhapsodic interlaced with sounds of the cooing of a cuckoo. Though sweet and lyrical they seem at times to carry a celluloid flavour. They seem to reflect his experitise in applied music and thematic compositions.

His affinity for this kind of music started when he was a teenager. Emani who had composed the orchestral piece *Adarsha Sikhararohanam* told his protege to direct it. His intimacy with the cine world and its personalities drew him to compose music for several films. Noteworthy among these films is *Dikketra Parvati* of `Sangitam Srinivasa Rao. What is so special about this? "Lyrics by Rajaji and music by Chitti Babu," chuckles the Vainika. The film was based on a story by Rajaji.

Adarsha Sikhararohanam is another story. In 1953 Mount Everest was conquered by Tensing and Hillary. To honour the event Emani composed the piece under this title. It was meant for a veena ensemble.

I was taken aback by the command of my Guru and also felt embarrassed because I was a teenager, just 15 and had to direct veterans like Dandapani, Muthaiyya, Ranga Rao etc. But I was also happy when I realised that at last I had earned the confidence of my Guruji", mused Chitti Babu.

It is a composition in seven movements and played with six veenas. Starting with *Mayamalavagoula* it moves to *Ahir Bhairav, Lalit, Kharaharapriya*. Each movement is set to a different rhythm. Sometimes it meanders and surges at other times. In a way *Adarsha Sikhararohanam* suggests a Pilgrim's progress to reach the pinnacle of an ideal.

Later Chitti Babu composed many thematic compositions like *Ranjanamala, Shivaleelavilasam, Temple Bells*, etc. We do not know whether his first direction of veena sextet inspired him to take up a larger ensemble of 50 veenas to produce *Temple Bells*. The composition is in five movements. *Avahana* (invoking) which is in *Ravichandrika raga* in *chaturasra* beat leading to *Alamkara* (decoration) at a brisk pace in *Hindolam*. The veenas in the next *Archana* (worship) simulate Vedic hymns especially the *Mantrapushpam* shifting later to *Raga Bhairagi* nearer to the melody of those hymns. The next *Alapana* presents free-running *Khamach* and the final *Laali* (lullaby) in a stylised form is in a *Ragamalika* set to a *Trisra* beat following a waltz like movement.

"It was a challenging task," recalls Chitti Babu, "because I had to handle 50 veena players with no uniform quality and temperament. The idea and their respective roles in its presentation had to be impressed through rigorous time-consuming rehearsals. I had to face many complications too, like finding a proper place for the placement of this large orchestra. Once when we were rehearsing in the garden, the frets on some veenas dropped away when the sunlight melted the binding wax.

During a musical career spanning more than four decades, Chitti Babu has performed in all the important centres of the country and in more than a dozen countries abroad. He recalls a few.

At the World Music Festival at Donnaueshingen in Germany in 1971 he was the first Indian musician to be seen on the stage. Naturally it evoked curiosity. His was the second recital of the evening. The first one was a performance by the Orchestra of Stockausen the distinguished modern composer.

"I was tuning my veena prior to my recital," recalled Chitti Babu. "When the manager rushed in and said that I had to come on stage for the performance. He also informed me that though I was scheduled to perform for 45 minutes I should play for some more time because the previous performance had been cut short. Later I learnt that the audience did not respond positively to the modern music and the maestro had walked away in a huff. As usual I started playing and passed an hour, but

was urged to continue. I stopped after 90 minutes. But the resounding applause in the auditorium never seemed to subside and demands were made for an encore. I continued for another half an hour. Another such experience was in the USSR in 1987 where I participated in the Festival of India. Before I went on stage for the last recital of the tour. Julia the interpreter who was with us throughout the tour, came blushing and made a request – 'could you please play the *Nadaloludai* in *Kalyanavasantham*?' I was surprised at this request from a person brought up in a different music culture. I also felt happy that my music had achieved something.

"I owe everything to my father whose perseverance to make me a good vainika has borne fruit during his lifetime itself. Next, my Guruji Emani Shankara Shastri, who led me into the vast world of veena music and helped me absorb the best of it. After my Guruji I always respected V. Doreswamy Iyengar and Vasa Krishnamurthy.

"Among those who have inspired and left a deeper impression on my music, I should mention first Pandit Ravi Shankar. His detailed exposition of *Ahir Bhairav* I heard when I was 12 years-old is still green, and inspiring.

And then late Dwaram Venkataswamy Naidu, *Annagaru* Balamuralikrishna and above all Mali (T.R. Mahalingam) are the masters whom I cherish."

It has been a long and eventful career which has brought recognition and honour, not to mention material benefits, to Chitti Babu. When asked what he considered to be his achievement as a vainika, Chitti Babu said "It is difficult to answer this question. But I shall just quote a part of an article by the late Rallapalli Ananthakrishna Sarma about the great Mysore Veene Seshanna: Once when Seshanna was playing the veena with all concentration suddenly a brilliant passage emerged from the instrument.

Bowing with humility the master said "Afterall one can play the veena according to one's capacity. Is it possible for anyone to assess the capacity of this divine instrument itself?" ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

— Deccan Herald, 1991

81. Dr. S. Ramanathan
A man who breathed music

Dr. S. Ramanathan, who passed away recently, was a total musician, total in the sense that he was always preoccupied with music and musicology and never hesitated to sacrifice his personal comforts in pursuit of music. A practitioner of Carnatic music, he was an accomplished vocalist, a veena player, a scholar and a teacher, all rolled into one. Many could not believe that this bearded man, who dressed like a village school master, had competently represented India in many prestigious international music conferences and seminars.

He was born in Vallvanur a sleepy town in Tamil Nadu. He showed an early interest in music and sought guidance from proper gurus. Two of his early mentors were Ramudu Bhagavatar of Tirukkoilur and Manlurpettai Subramanya Dikshitar. He later entered the portals of Annamalai University in Chidambaram which had such masters as 'Tiger Varadachariar, Tiruvayyur Sabesa Iyar, Thanjavur Ponnaiah Pillai and Sattur Krishna Iyengar on the teaching staff. He passed out of the university with a first-class Sangita Bhushan degree.

Ramanathan's quest did not end in the university. Many other masters like Karaikudi Sambasiva Iyer, Mysore Vasudevachar, Harikesanallur Muthaiyya Bhagavatar, and Chidambaram Vaidyanatha Pillai influenced his music. Though he had been trained to be a vocalist and veena player and had developed his own style and repertoire, circumstances made him to take up musicology and music teaching. His special area of study was the music of the period of Silappadikaram. He was so steeped in this matter that he somehow managed to bring the Silappadikaram motif into the subjects of all his discourses. Silappadikaram music was also the subject of his Ph.D. thesis.

After a long career as Professor of Musicology at the Central College of Carnatic Music in Madras, he went to Wesleyan University, USA, to teach music. It was there that he secured his Ph.D.

He returned home and became Principal of Sadguru Sangeetha Vidyalaya in Madurai. After retiring from the Vidyalaya he continued

his research and tried to bridge the gap between *lakshana* (theory) and *lakshya* (practice). He also tried to reconstruct many old forms and instruments on the basis of descriptions in Silappadikaram. His most rewarding effort was the experiment with 22 *srutis*. For this, he played a sruti veena made by instrument maker Ramanathan of Tiruchi. His demonstration of the *srutis* was the highlight of many a music seminar in which he participated.

It was almost towards the evening of his life that he started giving concerts. It was Palghat Mani Iyer who introduced him to the concert stage, when he was in his fifties. His clear and crisp presentation of *raga, kirtana, sarvalaghu swaras,* pallavi and the rich bhava behind all of them won for him a big section of admiring *rasikas*. He also recorded some of his music in cassettes – one of them is a teaching aid. However his concert life had its vicissitudes because of failing health.

But failing health did not prevent him from being immersed in music. When he was confined to bed because of pleurisy, he seemed to have a premonition of death and refused to take medicine. "But I am prepared to take another form of medicine – music," he said and asked his daughters to sing dikshitars and his own compositions. Before he slipped into coma, the last thing he did was to open his eyes and ask his daughters to sing *nishada* correctly. He died two days before his 72nd birthday. ★

Deccan Herald, 1988

82. M. Cheluvarayaswamy

The 16th Musicians' Conference of the Karnataka Ganakala Parishat starts today. There are two noteworthy departures in this respect this year. Firstly the Parishat, which till now held its conference only in Bangalore, of course in different localities has shifted the venue. The conference is being held at Shimoga in Malnad heartland.

Secondly, the presiding figures. Till now, the presidents of these conferences were drawn from the ranks of performing musicians. For the first time in the history of the Parishat, this privilege has gone to a scholar this year.

M. Cheluvarayaswamy, the President-elect of the 16th conference is a much-respected person. Now on the threshold of the eighties, he is very much a product of Mysore, steeped in its traditions and culture. He is a product too of the times of Maharajas, music maestros especially vainikas who have become legendary, of the culture of jasmine, perfume, agarbathi, the chigurele (betel leaves) and we may also add *'Set Dosai"*.

Cheluvarayaswamy was one of the graduates who ventured to take up music as an avocation. He is essentially a vainika and had his tutelage under no less a person than Vainikapraveen Venkatagiriyappa. But he choose a career in the cloisters of a school than a concert stage. As a consequence, Cheluvarayaswamy is known more as a teacher and scholar than a performing artiste.

And with some justification too. Widely read about the history and texts of the art, he is expounding the lakshana and lakshya aspects of the art in various forums and trying his best to link the two. He has also published numerous articles and written biographies of eminent musicians.

But his special area of interest seems to be the veena. He has made a deep study of the subject through the ancient texts and also published a book.

He is bound to impress his stamp of scholarship to this conference, by directing a workshop on the Gita in Karnatic music. According to him there is so much disagreement in the rendition between different teachers and schools that the subject needs immediate attention to bring in some uniformity. And another item in the conference is the study circle devoted to rare compositions. And there are also other controversial subjects like the one devoted to the birth place of Purandaradasa (trying to set at rest various unfounded beliefs), the role of Purandaradasa in music etc.

Notwithstanding the age, Cheluvarayaswamy's thirst for knowledge has remained unabated and he is a gentleman to the core. ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1986

83. Semmangudi Srinivasa Iyer

A few years back I accompanied some friends who were visiting Semmangudi Srinivasa Iyer at the palatial residence of the Sadasivams – T. Sadasivam and M.S. Subbulakshmi – in Madras. After mutual enquiries and amiable chat for a while, I expressed a desire to have a snapshot of the maestro for my album. Naturally, my friends too were delighted and wished to be included. We came out onto the wide, open terrace. After all I made only two exposures. In that short interval, Semmangudi became fidgety, because he could bear neither the sunlight nor the heat. It was a pleasant morning, the weather, very enjoyable, and none of us felt any strain or fatigue. But Semmangudi perhaps already sensed the harshness of the heat which was to be felt later in the day.

The incident may seem trivial, but it gives a characteristic picture of Semmangudi Srinivasa Iyer's sensitivity. Anyone who has come into contact with him will have encountered it in more than one context. But it is most pronounced in his music, where he seems to have an instinct for the essence of the Raga, a feeling for the subtleties that intensify the facets of beauty and, more than all, an intimacy with those mysterious elements that animate its sprightly side.

Musical secrets

Be it a mode or a composition, his treatment falls within the accepted codes and conventions. Yet it seems to set off the individual warmth and the deeper sentiments to the best advantage. On closer acquaintance, all this appears quite normal to Semmangudi. We must remember that he hails from a family in which these aspects of music were assiduously cherished and cultivated. Semmangudi is a nephew of the late Tirukkodikaval Krishna Iyer, of hallowed memory. Krishna Iyer's mastery of the violin is legendary. But he was equally reputed for penetrating and making his own many mysteries and secrets relating to the more thrilling aspects of the art and jealously preserving these, like a cobra guarding its treasures.

An aptitude for these exquisite features of music may well have been natural to Semmangudi, but his earnestness in exploring such elements and the spirit of dedication with which he has fostered them have invested his art with a rare charm which displays its exuberance when he slowly warms up and rises to the crest of his moods. In addition, his music also

exudes a faith and feeling communicable even to the uninitiated. Spontaneity and abandon, elegance and sensitivity to innate spiritual beauty and, above all, sincerity of purpose are certainly the keynotes of Semmangudi's music.

Though he grew up in a family in which music was an avocation, Semmangudi came under many eminent teachers, such as the late Gottuvadyam Sakharama Rao of Tanjore, Umayalapuram Swaminatha Iyer of the *Sishyaparampara* of Tyagaraja and the maestro Maharajapuram Viswanatha Iyer, who formed his sensibilities and broadened his conceptions. But his cousin, Semmangudi Narayanaswamy Iyer (another nephew of Tirukkodikaval Krishna Iyer's), was his foremost mentor and preceptor. Besides imparting to him the cardinal features of music, he encouraged his zeal to acquire the best elements and was certainly a dominant force in his formative period.

The training given by these maestros was no doubt effective in establishing Semmangudi on firm foundations, but in developing his individual style he came under various other influences. He was an avid listener and as a member of a distinguished family of musicians he had many opportunities to meet and closely attune himself to the inspiring music of such masters as Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer, Madurai Pushpavanam, Tiruchi Govindaswamy Pillai, Nayana Pillai, Veena Dhanam and others then gracing the field. As a consequence, his art displays the traditional motifs, but polished with new ideas and penetrated with the pure essence of melody. There is an over-all fluency and poise in his music, with a list towards the *rasabhava* that often enough converts the features he treats into hits overnight.

For instance, we may recall the *kriti, Marubalka,* in Sriranjini, recorded by him back in the early thirties, when the gramophone was the important medium for popularising both songs and artistes, before the radio took over that function on a wider scale. It was a song no doubt heard frequently on concert platforms. But somehow, after the release of the record, it caught the popular fancy. Musicians, especially amateurs, copied the passages and *samgatis* enthusiastically and rendered them faithfully. Yet even to the uninitiated ear it was apparent that they missed the main point – the strong sentiment even more than the subtleties readily apparent when sung by Semmangudi. This has also happened in respect of other songs which have caught the popular fancy in the same way. It is the sensitivity commanding these winsome subtleties and his capacity to draw them from the recesses of the heart that lend a delectable character to his music.

We may add that these effects are not something that merely play upon the surface. They are as persuasive as they are penetrating.

Speaking of gramophone records, Semmangudi is strangely reluctant to discuss these. There is even a slight annoyance apparent in his voice, as if they were mere products of an age of indiscretion. "Why bother about them?" he says. "After all, those songs were recorded when such things were a novelty. But I fear that these records are likely to serve no very useful purpose, since they become stale in due course. At the most they may initiate, but they can never illuminate. By repeatedly playing them you become so familiar with every element and detail that in due course you will certainly spoil all further appetite for that particular piece, and perhaps, indeed, for good music in general.

Fresh offerings

"Whatever other objectives it may have", he continued, "I feel that the primary function of our music, as laid down by the ancient tradition, is to serve as an instrument for enlightenment and for developing spiritual fervour and as an offering to God. Stale fruit and withered flowers are not something with which you worship your chosen deity. You prefer freshly ground sandal paste, with fresh offerings. Similarly the music you offer must be fresh and vibrant with its own intrinsic beauty. Our ragas and compositions have been sung for centuries, probably in accordance with the same forms and even techniques. Yet there is a freshness in each interpretation, the intensity and beauty depending upon the innate sensibilities of the musician and his susceptibility to the particular mode of spiritual beauty." Semmangudi's features seem at once to suggest exactly such sentiments. He looks indeed, more like a Vedic scholar than an exponent of music. His serious appearance may, perhaps, discourage familiarity and intimacy. But there is much amiability beneath it and it by no means makes conversation less rewarding.

Semmangudi's name is certain to draw a large attendance of avid listeners. What peculiar appeal and charm dwell in his music to draw such large numbers from such divergent strata of listeners? "I am unable to say", says Semmangudi himself. "But let me state my idea of what a good concert should be and you may draw your own conclusions. It is not a mere matter of reproducing what we have practised and memorised long since. When we face an audience we must remember that we have a duty to perform. The music should first of all induce something of self-transcendence in ourselves by its rich melody and sentiment. This, in its

turn, will certainly communicate itself and evoke sympathy and a response in the listener. This aspect apart, our music should also present something for the listener to remember and cherish. It is its business not merely to entertain, but also to enlighten; in which everyone concerned – the musician, the accompanist and the organiser – has an important responsibility.

"Forgetting the urge for solo display, the accompanist should identify himself with the broad scheme of the musician and help to intensify its positive effects. But the vocalist, in turn, should not monopolise attention. He should be sympathetic and encourage the accompanists to exhibit their artistry and share the over-all joy of the concert. The organiser, on the other hand, has a greater responsibility. Even with the best of intentions, it is not desirable that he should impose either his ideas or desires on the musicians. He must allow their conceptions and impulses full play.

Best inspiration

"An informed and appreciative audience, on the other hand, is the best source of inspiration to a musician. In fact, when I asked Yehudi Menuhin what aspects of Indian music struck him most, he readily answered, 'The closeness and intimacy of audience and artiste.' It is, of course, easy to impress an audience with any kind of inartistic vocal gymnastics. But it is quite out of tune with the spirit and tradition of our music. I prize those spontaneous exclamations of appreciation from an audience – however limited in number – much more than the thunderous applause that follows vocal acrobatics. But one point which I am sad to notice is the audiences' occasional disregard of the accompanists, overlooking the fact that they too contribute a good share to the success of a concert." It is, in fact, common to see Semmangudi remonstrating with an audience, urging its members to sit and enjoy the playing, when by long-established habit, they get up, associating a *mridangam* solo turn with an intermission.

Semmangudi made his debut some thirty-six years ago, when he was nineteen. It was in the Nageswaraswami temple at Kumbakonam. "Somehow I have been lucky since then," says he. And indeed, except for a brief pause, following an operation on the throat, his has been an uninterrupted and illustrious career, crowned with the Presidential Award. It is true that his voice has not a resonant timbre. It is delicate and, with its prominent nasal quality, it cannot be the immediately

prepossessing feature of his music. Moreover, as a result of the operation, it often rebels, and that at the least expected moments, much to the annoyance of both artiste and listeners. Consequently, Semmangudi has to be more emphatic in expression, which may sometimes seem to lend a melodramatic touch to the proceedings.

Yet, these slight flaws hardly detract from the over-all elegance of his art. Despite the occasional uncertainty, his is a supple, well-modulated voice, translating his ideas with urgency, in bubblingly eloquent modal figures. His music exudes a singularly warm, human quality, whose strong undertones of feeling for the essence of the mode and the spirit of the theme are significant.

Strong feeling

He seems to be particularly happy in the free-flowing improvisation of a *ragalapana* and is often swept away in an impulsive modal flow which suggests a strong inward urge. At times his music vibrates with a pleasurable piquancy, while warm colour and strong feeling pervade its graceful sinuous movements. In moments of ecstasy, he sings with abandon and becomes oblivious of time. Then the modal picture he presents is alive with happy, stirring elements and its warm tonal colours are eloquent of the strong essence of the raga. This is heard to advantage in the *swaraprastara*, where he seems to prefer sparkling *sarvalaghu* patterns, tapering away into animated but never exaggeratedly vigorous climaxes, instead of being shaped to predigested designs or deliberately tailored patterns.

Semmangudi's virtuosity seems to come into full play in andante (medium-paced) measures, but a slow tempo is not altogether excluded in his music. His exquisite interpretations of such classic pieces as the three *swarajatis* of Syama Sastry (particularly the *"Rave Himagirikumari"* in Todi) or the *kritis* of the great trinity and of Swati Tirunal, strikingly emphasise the imposing dignity of those pieces. But his treatment of some other compositions of a medium pace and an intricate rhythmic structure, such as Talamgambadi Panchanada Iyer's *"Biranabrova"*, in Kalyani, displays vivacity and underlines the delicate charm of the raga as do also some classical *Pallavis*, which he seems to negotiate with perfect poise and ease.

The two systems

Though definitely belonging to the class of the orthodox, Semmangudi does not suffer from the common Southern prejudice against Hindustani

music. "I have had the privilege of hearing some of the eminent Hindustani maestros", says he. "Though the two systems represent sister arts, each radiating its individual charm, it is feasible neither to mix them nor to spoil their individuality by injudicious experiments. Nevertheless, such aspects of Hindustani music as its voice culture, its emphasis on *susvara* (tonal beauty – a thing we usually miss in the South, thanks to the excessive emphasis on permutations of *laya*) and the development and elaboration of a raga from its nucleus to the systematic building up of a grand edifice are things I admire and feel we could employ with profit here." Naturally, when he was the Chief Supervisor of Music Programmes in AIR, one of the measures Semmangudi is said to have initiated referred to an exchange programme of Hindustani and Karnatak musicians, with a view to assisting their positive development by a mutual impact directed towards emotional integration at least in this field.

Currently, as the Principal of the Sri Swati Tirunal Academy of Music, at Trivandrum, he is imparting the art, tempering his traditional sentiments to the needs of the times. But a noteworthy contribution there is the popularisation of the compositions of the master whose name the Academy bears. Carrying on the good work of his predecessor, the late Muthiya Bhagavatar, Semmangudi has brought to light numerous compositions by Swati Tirunal complete with score.

With the text in Sanskrit, most of them are distinguished by their stateliness and grace and are popular in concert halls. But one, in particular, "*Bhavayami Raghuramam*", a *ragamalika*, seems to be at a high premium. It is a composition narrating the story of the Ramayana in seven stanzas and was originally composed in Saveri raga. With a mind to the changing mood and situation of the individual stanzas, Semmangudi felt that a different raga in each case would very effectively evoke the proper atmosphere. Consequently the piece was transformed into a *ragamalika*, opening with raga Saveri, followed up in turn by Natakuranji, Dhanyasi, Mohana, Mukhari, Purvikalyani and concluding with the auspicious Madhyamavati, with an attractive *chittaswara* for each stanza.

No less important are his efforts to popularise such devotional music as the *tarangams* of Narayana Tirtha Yatindra, from the celebrated opera, *Krishnalila Tarangini*, or the canticles of Sadasiva Brahmendra and others. In fact, while singing them Semmangudi seems to enter into high ecstasy. As compared with the classical and time-tested compositions, what is there in these that gives him such happiness and pleasure?

Inspiring force

"Whatever other elements contribute to its beauty, we must remember that devotion is the very heart of our music, putting fresh life into it and animating its whole course," said Semmangudi. "It is an inspiring force, particularly powerful in Karnatak music. For a proper appreciation of the beauty and the spirit of this, I feel it is necessary to cultivate a spirit of devotion, not to mention dedication in its service. In addition, a faith in religion and *sadachara*, or purity of behaviour and character, are also necessary."

"But what has an individual's character to do with music?" I asked.

Semmangudi said gravely, "Chastity of behaviour and character will automatically build nobility of mind and concepts while an unclean mind cannot comprehend the spiritual beauty of the art. Chastity of character leads to purity of mind, which in turn develops noble ideals and concepts which bring a man into close communion with the soul of music and to enjoyment of the bliss of *Nada*." ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated Weekly of India, 1962

84. M.S. Subbulakshmi

"The Indira Gandhi Award for National Integration is a token of our respect and recognition to those who have distinguished themselves by serving the cause of national integration with single minded devotion. It has chosen this year a great worshipper of Nada Brahmam, an exponent par excellence of music, the univer sal treasure house of integration and inspiration. Smt. M.S. Subbulakshmi personifies music. She spells national integration. This unique combination has made her the household name – rather the household initials M.S. – that she has become. That she has captivated all sections of the people all over India – north, south, east and centre – is self evident. Still it is relevant to note that many great personages acknowledged her greatness over the decades. In addition to National Integration, M.S. has left her distinctive stamp in many countries outside India – London, New York, Tokyo, Bangkok, Hongkong, Manila, Singapore, Frankfurt, Geneva, Cairo, Moscow – and many more cities and countries have reverberated with the waves of her music.

Invited by the then U.N. Secretary General, Mr. U. Thant to give special concert for the U.N. General assembly on the U.N. Day in 1966, M.S. echoed the theme of world peace through her music. She is an institution by herself. In honouring M.S. today we pay a humble tribute to "Ananda" the well spring of the Arts that influence millions upon millions and weave them into the common entity known as humanity. Described aptly as *Aapaatamadhuram* music is the blessing of Mother Saraswathi, the Goddess of learning. Subbulakshmi's music is the embodiment of *Aapaatamadhuram* if ever there was one".

The above words quoted from the citation which M.S. Subbulakshmi received along with the Indira Gandhi National Award for National integration on 31-10-1990, sum up the art and personality of the ageless Karnataic vocal artiste. She is certainly one of the outstanding musicians of the century.

The words 'National Integration' in the citation is of great significance. Music is said to be an universal language. But the ground realities are different. Like the languages music too has many dialects each functioning

in a compartment of its own. It has numerous 'sub' music cultures, besides the dominant ones. Almost all of them have maintained their respective areas of influences. There is little curiosity in the people about a sister music style or culture. Under these circumstances one can imagine the difficulty of a practitioner of one system venturing into the area of another to expound the art and in turn to gain appreciation, let alone acceptance.

This has happened even in India where everyone swears by the common roots, concepts and ideals of both Karnatic and Hindustani systems of music. But one can discern a pronounced resistance in appreciation, especially in the north towards Karnatic music. But the south seems to be comparatively catholic in this respect. Even if one is obliged to listen if not appreciate Karnatic music in the north, the preference is for the instrumental. They no doubt respect Karnatic music, but the line is drawn at the vocal music. Reasons may be many for this resistance – if not aversion – like built in prejudice, difference in tastes or inability to comprehend etc.

But when Subbulakshmi started venturing into areas beyond Karnatic music, the barriers came down immediately. She commands the same degree of popularity in the north, east, west as she does in south India. Her vast repertoire of songs in different languages which she invariably sings when visiting the respective regions may be one of the reasons for this popularity. While this works at the level of the lay listener, the hard boiled rasikas in the north are deeply moved not merely by the voice, which is referred to as 'Golden' but also by the virtuosity in singing and the depth of feeling which comes through irrespective of language or region. Thus M.S. has served as a bridge of understanding and appreciation between Karnatic and Hindustani music in India and has discharged similar function even abroad.

And M.S. did more when she entered the west, with an alien music culture and different taste too. For a long time the west viewed Indian music with derision. Nevertheless many scholars and enthusiasts from the west tried to understand the beauty and spirit of Indian music and in turn enlighted the west about this noble heritage. Their efforts brought about a change from derision to condensation. But after Independence the real westward traffic in Indian music started. Eminent men of music like Ravi Shankar and Ali Akbar Khan opened up the doors to expose the

beauty of Indian music. They did yeoman service in creating an awareness for this great heritage and stimulated enthusiasm from the west even to take a plunge into practising Indian music. Still the west did not get a total picture of Indian music because it had been exposed to only one side – Hindustani music. Some enterprising musicians from South India also started visiting the west. They introduced gradually Karnatic music, especially instrumental music like Veena, Flute, Mrudangam and even Nagasvaram. But the response of people there was limited. It was left to a person of the stature of M.S. Subbulakshmi to bring in a sea change in this scene, to transform a muted response to Indian especially Karnatic music into rapturous admiration.

When Subbulakshmi visited the US for the first time in 1966 on an invitation from U. Thant, the Secretary General of UNO to give a special concert for the U.N. General Assembly on U.N. day, the magnificence of her music was almost a revelation to the enraptured dignitaries. After this she made a coast to coast tour performing in many major cities. Curious to know those peoples reaction to the concerts of M.S. I made efforts to collect some clippings of the reports on these concerts. They make interesting reading even at this distance of time as to how incisively and emotionally they reacted to the music of Subbulakshmi. A select few are reproduced.

"Miracle Indian Music" was the title under which the *San Francisco Chronicle* carried the report of M.S. concert in that city. "Mrs. Subbulakshmi brought her ensemble to the San Francisco Museum of Art to present a series of miracles. Elaborate vocal filigree, sometimes sung in unison of octaves with her daughter Radha Viswanathan were unbelievable in their poised ease and constancy of flow. Indian music relies on poetry (words) and reitration. The difference between a great performance rests in the ability to sustain interest by inflection and improvised variation. Mrs. Subbulakshmi proved a master among masters of this. She sings with a reedy yet dark voice and the most extraordinary flexibility. Like sleight of hand she throws out embellishments almost too fast to hear. Some of them approach electronic music velocity.

Vocal flexibility offers many things tuned instruments cannot. So one heard some very unusual individual notes along the way. The scale of the *Varali* raga for example contains a true double E Flat. On our instruments this would just be another fancy name for D. But singing the real thing

Mrs. Subbulakshmi got a pitch down in the crack between D and E flat on the Piano. Contrasted with the more normal pitch levels, it made for a wonderful tense sound that enlivened the entire work."

Irving Lowens of *Washington Star* had this to say: "Americans are somewhat familiar with the Indian Idiom in instrumental form, thanks to visits by such superb plays of Sarodist Ali Akbar Khan and the propaganda works on records of Yehudi Menuhin. But they had a chance to hear a vocalist of the rank of Mrs. M.S. Subbulakshmi. There is a great difference. Her voice carries with it an emotional intensity, a human beauty that would be difficult, if not impossible to duplicate instrumentally.

It is difficult to describe the exact quality of the Subbulakshmi voice since her vocal technique is utterly different from that of western singers. She uses no vibrato and apparently her production is completely effortless. She has at her command a coloratura that would make Galli-Curci envious. At the same time she is mistress of a glowing purity of tone stylistically equivalent to that of Victoria de Los Angeles at her best. I found myself impressed by the sensational technical virtuosity of the 19th century 'Sankaracharyam' and the 20th century 'Yad Ave'."

Dale A. Raig of *Paolo Alto imes* (where Stanford University is situated) expressed a different reaction. "The vocal ornamentation however was nothing short of breathtaking. In *Sarasaksha*, the elaborate roulades sometime spiralled above, sometimes escaladed below, the tonic note. The voice was answered by very similar and almost equally expressive arabesques on the Violin. The throbbing frills are unlike anything in our music. Their effective power is immense. In *Raghuvamsasud*ha there were incredibly fast crisp declamations and contra meter patterns so regular they gave the illusion of being the real meter. The soaring glides in this were fantastic."

But the words expressed by a group to the organisers after her concert at San Franscisco epitomised the reactions of the people of US. "We came prepared for disappointment, but are leaving as converts for ever!" Her music has that universal appeal.

Similar encomiums were showered on M.S. during subsequent tours both in the West and East. Irving Lowens compared M.S. to Galli-Curci

or the Spanish Victoria de Los Angeles. Some others compare M.S. to the famous Arab singer the late Um Kulthum which seems to be nearer the truth. Um Kulthum had modest beginnings like M.S. but during the zenith of her career was adored by people from Morroco to Jordan. Her Thursday broadcasts literally brought all life to a stand still in Arab countries. During this broadcast people from president to peon glued their ears to her throbbing music. And she also helped many causes and gave away all that was hers during the war. Incidently M.S. and Um Kulthum actually met at the Edinburgh Festival.

It has been no doubt quite an interesting and eventful life for Madurai Shanmugavadivu Subbulakshmi who was born on 16 September 1916. The dreamy eyed shy young Kunjamma (as M.S. is known affectionately) perhaps did not even dream that one day she would be the *prima donna* or even *prima donna absoluta* of Indian music. But there was that inner spark which eventually transformed one into a medium of great elevating and evocative art. With that enchanting voice it did not take much time for her to come into popular focus. Initially she used to accompany her mother by singing in her Veena concerts and later established on her own even before she passed her teens. The concert platform and the gramophone discs carried her music wide to establish popularity. And there were important milestones in her life too which gave a new direction and purpose, finally leading to a fabulous musical career unmatched by any.

In 1940 M.S. married T. Sadasivam who became a great source of strength and main force in shaping her life and career. Eventually it proved as an ideal marriage as though they had been made for each other. Sadasivam was a not a mere consort of M.S. He was something more. He was a freedom fighter, had been jailed many times during the freedom movement, a good speaker and singer of patriotic songs. He had wholeheartedly thrown himself in the propagation of Khadi, at the instance of Rajaji, touring places and urging people to wear Khadi. He was managing the Tiruppur Khadi Centre and later came down to Bangalore to establish the Khandi Bhandar at the Fort area. He had proved expert salesmanship and this Bhandar was always a gathering place of the Swadeshi minded section and the Bangalore intellectuals. Next Sadasivam went back to Madras as the Advertisement Manager of the periodical Anandavikatan, where the revenues soared under his management. Next he started the

prestigious Tamil journal 'Kalki' under the editorship of his friend 'Kalki' Krishnamurthy. Sadasivam's entry brought a radical change in the life of M.S. Her free flowing music was given a direction and purpose, eventually leading to M.S. becoming a national institution, itself, esteemed universally. What may be called as 'Sadasivam touch' was conspicuous in her music, the image and stature build up and canalising her art more purposefully at the service of the society than as mere medium of entertainment. The film Meera, produced by Sadasivam became immensely popular, mostly through the lilting music, than any histrionic talent. But it established the popularity of M.S. throughout the country transcending all barriers making M.S. an almost household word. Meera and her singing touched a chord in the Indian mind. Regarding her music Sadasivam took steps for expanding her repertoire to include songs, especially devotionals from all Indian languages besides the core of compositions of Karnatic tradition. He also designed the form of her concerts to suit the different areas of the country. The pattern of her UNO concert for example. It comprised of compositions of the trinity of Karnatic music – Tyagaraja, Dikshitar, Syama Sastry and others like Swati Tirunal, Jayachamaraja Wodeyar, Purandaradasa, Meera Bai, Ilango Adigal and finally a benediction from the Sankaracharya of Kamakoti Peetham. They were in Sanskrit, Telugu, Kannada, Hindi, Tamil.

The Kalki Gardens in the Kilpauk area of Madras, where Sadasivam and M.S. lived was almost like a place of pilgrimage. Presidents, premiers, princes, potentates, statesmen, diplomats scholars, poets, artistes and even common folk etc. visited and paid tributes to this queen of music, like Pandit Jawaharlal Nehru who exulted "Who am I a mere Prime Minister before a Queen of Song!" Similar sentiments have been expressed by numerous other dignitaries.

Besides providing joy, happiness and tranquility of mind for millions her music was also transformed into an instrument of social service. The origin of the idea is interesting. In 1944 at the instance of Rajaji, M.S. gave a series of benefit recitals in aid of Kasturba Memorial Fund and collected Rs. 80000/– in this respect and donated. This set a trend for a series of such recitals in motion. The beneficiaries of such aid included hospitals, educational institutions, institutions of social service, cultural institutions and numerous others. More than a crore of rupees have been contributed by M.S. thus. In addition she has given away the Royalties she got from

her discs and cassettes to several institutions like : Tirupathi Devasthanam (Sri Venkateswara Suprabhatam); Ramakrishna Math (Bhaja Govindam); Guru Nanak Foundation, Madras (Guru Nanak Shabd); Bharatiya Vidya Bhavan (Devotional songs in ten Indian languages) and numerous others. She has also donated the cash amount received along with many prestigious awards to institutions. For instance she donated the Magsaysay awards ten thousand US Dollars in three equal parts to Bharatiya Vidya Bhavan, Voluntary Health Services Hospital, Madras and Raja Veda Pathasala at Kumbhakonam.

Notwithstanding reaching this preeminence M.S. is least affected. She is unpretentious and intensely human. An instance or two from my own experience serve as examples. Sometime in the early 1960 after hearing the Purandaradasa's song 'Jagadodharana' sung by ladies at a function, I recalled it sung by B.S. Rajiengar in a gramophone record. I felt that it could sound even more lustrous when rendered by M.S. I just mentioned the idea to Sadasivam. He smiled and left it at that. Perhaps an year later she sang this song, to my surprise, at the Sri Rama Seva Mandali. Next day when I went to express my appreciation, M.S. said "this is the second concert where I sang this beautiful song. Three days earlier I sang it at a concert in Hassan about 150 kms from Bangalore. Do you know what happened?" I was a bit curious "after the concert" continued M.S. after the crowd of admirers cleared expressing their appreciation, I noticed an old gentleman standing at a distance. He slowly came forward and expressed his appreciation of my performance particularly the singing of the 'Jagadodharana'. Then slightly hesistating he said I am B.S. Rajiengar. I started trembling and said slowly. "Pardon me for taking up your masterpiece and I do not know whether I did a disservice to the song" Rajiengar said with slight tears in his eyes 'Madam, I only popularised the song. You gave a life to it'. This song also went abroad and was presented at her UNO concert.

Another time I had invited Sadasivam and Subbulakshmi to my residence to compliment them for the successful tour of USA and the concert at the UNO. After the usual conversation, M.S. suddenly enquired about the members of my family. I gave the details. Then she noticed one was short in the total figure given by me and asked where was the missing member. I told her it was my sister who was old fashioned and would not join a company where men strange to her were present and that she was in the kitchen. Immediately M.S. got up and went straight

to the kitchen and enquired whether she was present in her previous day concert. When my sister told her that she had never heard M.S. in person, she squatted on the floor and sang the Purandaradasa's song 'Kaliyugadali' in Junjuti, which brought tears in my sister.

Subbulakshmi's life under the wings of Sadasivam ran on even keel but it was also full of events. One of the most poignant time of her life was when she recorded a song for Mahatma Gandhi. It was at the instance of Gandhiji M.S. practised and rendered the song 'Hari Tum Haro' for his birthday celebrations on 2nd October 1947. It was his express wish that he should hear it from M.S.' voice. This had to be done under great stress due to paucity of time. Anyway it was somehow finished and sent to Delhi. Nearly three months later on 30th January 1948 while listening to news in the evening she heard this 'Hari Tum Haro' song coming on the air. Curious to know why it was being broadcast, when she heard the news of the death of Gandhiji coming in its wake, she swooned and was not her self for a long time.

Much water has flown in the Vaigai river at Madurai from the time the dark curly haired, dreamy eyed lass Kunjamma stepped into the world and became a national asset. A grateful society has showered on her numerous honours like the Ramon Magsaysay Award, Padma Vibhushan, Sangitha Kalanidhi, numerous doctorates. She has taken them with characteristic grace. She has always been simple and unaffected. Her innate nobility has given that unique lustre to her music which has that inexplicable something to touch and soothe any person exposed to her singing. ★

– Deccan Herald, 1991

85. D.K. Pattammal

In the brief music session customary following the conferment of the Sangeet Natak Akademi awards, in which the nationally honoured artistes participate, the programme presented by D.K. Pattammal was characteristic of her art. She was the only lady honoured by the Akademi this year.

Pattammal sang, straight off, without any preliminary prelude, four pieces. The first, in raga Atana, was a song propitiating Ganapati, by the present Maharaja of Mysore, who is Chairman of the Akademi; then followed the celebrated *"Rangapuravihara"* of Dikshitar, which has been popularised by Pattammal for more than a decade; the third was a composition of Syama Sastri's, *"Devibrovasamayamide"*, in the rare raga Chintamani. This also has an interesting background. It was the soulful appeal of the composer at the feet of his deity, Kamakshi, the night before the historic contest at the Tanjore Palace with Bobbili Kesavayya, better known by his fanciful and resounding title, *Bhulokachapachutti* – one who could roll up the musical world like a mat. Last came a composition by Papanasam Sivan, in Todi. Incidentally, Sivan himself was honoured as a Fellow of the Akademi this year.

The programme in overall, displayed the significant aspects of Pattammal's music. There was the interesting variety and balance in the choice; the sincere and felicitous manner of expression; and, above all, the marked homely touch. The singing unfailingly evoked a nostalgia for such songs as these, which have been heard in all South Indian homes till recently, enlivening the daily activities of life with their simple, sweet melody, sung by the sincere, unsophisticated voices of the ladies, who have certainly played a major role in keeping the lamp of our noble heritage of music burning from generation to generation.

The difference

But if Pattammal's music has a decidedly homely touch, it exhibits it with a difference. The spontaneity is chastened by her fine technical equipment. The spiritual fervour manifests itself with a discerning aesthetic

sense. There is overall refinement and poise in her interpretation of compositions, as compared with the singing we encounter in our homes in its pristine form.

Pattammal has been performing for nearly three decades. In this period she has done notable service in bringing out many compositions from obscurity and giving them a fresh lease of life. Under her sympathetic treatment, these compositions seem to breathe a new and singular charm, in which her voice, with its sincerity and naturalness, and her calm, unruffled style of singing are hardly less persuasive than her matronly figure, reminiscent of a member of the orthodoxy. She certainly looks like a custodian of those virtues promoted in our homes and handed down by tradition through successive generations.

We may recall, for instance, the "*Rangapuravihara*" mentioned earlier. It is couched in Brindavana Saranga and though the overall flavour seems to be of the Madhyamavati of Karnataka music, this often overlaps into the Hindustani Sarang, producing an exotic effect. Besides, Pattammal's treatment, underlining the engaging side of a composition, lends an additional charm by the feeling behind. Years ago, when Pattammal brought this song into circulation, it immediately became the rage of the concert halls, and its charm seems to be durable, even though the singer has popularised, since then, another piece in the same raga, "*Sri Sundararajam*". She has similarly introduced many other compositions, both familiar and obscure, presenting them in delectable forms that have left them on the lips of concert-goers for a long time. Mention, in this connection, may be made of some of the earlier examples, such as the "*Manasaguruguha*" in Anandabhairavi, the "*Mamavapattabhirama*" in Manirangu, the "*Sri Subrahmanyena Rakshitoham*" in Sudha Dhanyasi, the "*Ramanatham Bhajeham*" in Ramakriya, and the "*Sri Satyanarayanam*" in Subhapantuvarali – all compositions of Dikshitar's. We must also not forget the "*Sivakamasundari*" in Mukhari, the Eppadipaadinaro in Karnataka Devagandhari, of Papanasam Sivan, and a host of other songs that have caught the popular fancy at one time or another.

All this has come naturally to Pattammal, who hails from a family in which music has been cultivated more for purposes of edification than as

a calling. Her father, Damal Krishnaswamy Iyer, was a well-known connoisseur and, as was the prevailing custom, he encouraged his children to practise and sing devotional hymns and songs at home. Recognising the talent of his daughter in the earnestness and ardour of her sweet singing, he encouraged her also to learn music. But still, in the natural course of things, it is not certain that Pattammal would have chosen music as a career, for all her womanly urge to collect good songs. A strange incident seems to have settled the matter. A musician generally records songs to improve his popularity and stock by their circulation. But in Pattammal's case it was different. A gramophone record drew her to music and eventually to the platform.

It was one day in the early 'thirties, when as a young and demure girl she participated in a school function. In a play presenting the popular story of Satyavan and Savitri, Pattammal, in the role of Savitri, sang a *Vrittam*, or verse. Her good voice and her unaffected singing manner appealed to the audience, and particularly to one member. Representing a reputed gramophone company, he afterwards persuaded this young girl to record a couple of songs. In no time the records became so popular that they generated an urge in enthusiasts to hear her in person and this inevitably drew her to the platform.

Of course, the road from a school function to an Akademi award is a long one, and while covering it Pattammal has travelled the length and breadth of the land where the Karnataka tradition is cultivated, and charmed innumerable music - lovers. Her life, too, has not known much of those ups and downs that beset so many aspiring musicians. It has moved on an even track, but with one particularity. Pattammal is no standard-bearer of any great Guru. Like most musicians she has learnt her art from many teachers. "I should be ungrateful if I were to name only the well-known few, leaving the rest unmentioned," says she. Yet two teachers of eminence have been largely instrumental in moulding her talents to their present form, with its strong impress of the Dikshitar school.

"It was a music examination," said Pattammal recalling the event. "The two examiners I faced were no less figures than Ambi Dikshitar, the

grandson of the great composer himself, and the late 'Tiger' Varadachariar. Evidently some element in my music must have impressed Ambi Dikshitar, because, to my surprise, he sent to enquire, after the examination, whether I would like to learn from him. I was really unnerved, because Ambi Dikshitar had the reputation of being a strict and exacting teacher, conservative to the core. Anyway, I humbly went and learned two compositions – '*Kanjadalayatakshi*' and '*Balagopala*' in Kamalamanohari and Bhairavi, respectively. Unfortunately, I could not pursue the course, because, while Dikshitar lived in Madras, I was at Kanchipuram and I could not travel such a distance frequently."

Anyway, these two songs served as a foundation on which she built up a good repertoire of Dikshitar's creations, with the help of Mr. Justice T.L. Venkatarama Iyer, himself a disciple of Ambi Dikshitar – many of the pieces emerging from the archives of the Dikshitar family for the first time. She has, no doubt, a rich and varied repertoire of Dikshitar's compositions, but that is not the end of the matter. Contrary to popular belief, she has even more compositions by Tyagaraja and other composers, not to mention a large number of devotional verses, hymns and songs, both in Sanskrit and Tamil, which she judiciously mingles with their classical pieces in her recitals. In fact, her eagerness in collecting compositions has built her up such a large and varied repertoire that she can give a full-dress concert exclusively from the compositions of any one composer – and indeed she has often done so.

Her recent recital at the Syama Sastri Centenary Celebrations at Tiruvarur, broadcast in the national series, offers an instance in point. It exclusively featured the compositions of the master. But pronounced influence of the Dikshitar school has probably suited her voice and aptitudes. Whether it be a free-flowing *alapana*, a composition, the improvisation of a passage, or a *swaraprastara*, her singing presents the theme in stately movements and impeccable form. Her fine command of *laya* adjusts it to a judicious pace, stressing the enlivening aspects but not over-obtrusively. Her music, generally reposeful and not influenced by any craze for speed, evokes intimacy with her audience, and her interpretation of a raga or song has always a clarity of enunciation that is

noteworthy. This is the more remarkable considering that musicians in modern times are generally so careless about the *Sahitya* aspect of their art.

Careful study

Her practice in singing Sanskrit hymns and verses in her early days has possibly helped her to attain such clarity. "Whenever I learn a composition," says she, "I also study the text, its meaning, the sentiment behind it and, above all, the correct accentuation of the letters and words. If it is in a language which I do not speak, I approach scholars and only after informing and satisfying myself as to my correctness, by singing the composition repeatedly before them, do I venture to present it in recitals."

Most of the songs popularised by her significantly underline this point. One of the best instances is, perhaps, her rendering of the *"Symaladandakam"* of Lilasuka, heard frequently from all South Indian radio stations. Opening with the words *"Manikyavinam"*, this piece, essentially meant for singing, rather than for reciting, runs to a dozen stanzas extolling the supreme Divine Mother. Commencing with one of the ancient *ghana ragas*, Bauli, used to herald the dawn, Pattammal has presented this classical piece in a sequence of such old and time-tested ragas as Anandabhairavi, Bilahari, Dhanyasi, Sahana, Todi, Kambhoji, Varali, Mohana, Bhairavi and Saveri, rounding them off with the auspicious Madhyamavati. Simple in form but redolent of the essence of the raga, her sincere and feeling singing brings home the enduring charm of this, while her clear accentuation of words highlights the meaning, beauty, situation and power of the deity vividly described in the piece. In brief, this composition presents an ideal image of Pattammal's music. ★

The illustrated Weekly of India, 1962

86. T.K. Murthy

This year's Palghat Mani Ayyar memorial award was given to senior mrudangist T.K. Murthy, and it has some significance. Among all the recipients of this award, Murthy had a special relationship with Mani Ayyar. He was a sahapaati or fellow disciple under Thanjavur Vaidyanatha Ayyar. Though younger by about nine years, they studied together accompanied their master together and were, in fact, treated as his sons by Vaidyanatha Ayyar who had no children of his own.

Sixtyfour-year-old Trivandrum Krishnamurthy is a prodigy. He came from a line of Vidwans who graced the Travancore durbar for generations. Noticing his predilection for rhythm and drum, Murthy's father, Tana Bhagavatar, encouraged and later put him under the tutelage of the maestro Thanjavur Vaidyanatha Ayyar. His senior was Palghat Mani Ayyar.

"True, my guru treated me as his own child, but he was also a disciplinarian and a perfectionist when it concerned music and could tolerate not even a minor fault," reminisces Murthy.

Even when he was undergoing training, Murthy was taken in tow by his guru for his performances, where the senior Mani also accompanied on Khanjari. One such occasion suddenly forced Murthy to make his debut.

Murthy was with his guru in Coimbatore. The occasion was the marriage of the daughter of Sir R.K. Shanmugan Chetty. Musiri Subramanya Ayyar was to sing and Vaidyanatha Ayyar had to support him on the mrudangam. Musiri had already noticed the talent of young Murthy and suggested that he should accompany him. A shocked Murthy told Musiri he had made no official arangetram or debut yet. But Musiri brushed the objection aside, and asked Murthy to bring his mrudangam.

When the concert was about to begin in the evening, Musiri beckoned Murthy. He pointed to a plate covered with a cloth and asked Murthy to give the plate to Vaidyanatha Ayyar.

Murthy did as he was told and when the cloth cover was lifted, he found fruits, flowers and Rs. 500 in it. Gurudakshina! He prostrated before guru.

To a surprised Vaidyantha Ayyar Musiri said it was Murthy's arangetram and the Gurudakshina was being offered according to tradition. "My guru was speechless. His eyes were moist," recalls Murthy.

The mrudangist makes an interesting picture on the stage. Being short, has to sometimes overstretch his hands to play on the mrudangam, which gives an impression of embracing than playing the instrument. But his nimble fingers execute fascinating rhythmic ideas. His sense of anticipation is highly impressive. The figures are sprightly, clean out, setting off a wide variety of sounds, and convert the whole into tantalising structure of sound and rhythm.

Naturally, he has been a popular figure on the concert stage, desired, welcomed and appreciated by all musicians of consequence for nearly half a century.

His keen eye has observed and preserved in mind the distinct characteristics of all those artistes. And his remarks, impressions and anecdotes are as delightful as his performance.

How Trivandrum Krishnamurthy became T.K. Murthy is itself an interesting story. It was on the eve of a concert at Madras Rasika Ranjini Sabha about 53 years ago. In the printed programme, the Sabha had abridged the names of the artistes. Musiri Subramanya Ayyar was just Musiri, Papa Venkatarama Ayyar was Papa, Palghat Mani Ayyar was Mani. When it came to Trivandrum Krishnamurthy "Make it T.K. Murthy," suggested Mani Ayyar and it came to stay.

Murthy also recalls an interesting sidelight of that concert. "When the concert was about to close, a tall, turbaned gentleman got up from the audience, came straight to the platform, and said "this boy (alluding to Murthy) was wonderful on mrudangam. I want to present him a medal. I was taken aback. It was Sir C.V. Raman. Mani Ayyar gratefully received the medal on my behalf, and passed it on to me."

Murthy's has been interesting and eventful career. No doubt he is a traditionalist. But he is not inhibited. He is versatile and unconventional. The celebrities whom he accompanied in classical music concerts are legion. They include Tiger Varadachariar, Vedanta Bhagavatar,

Mazhavarayanadal Subba Rama Ayyar, Ariyakkudi and Musiri, violinsts like Rajamanikam Pillai, Dwaram and T. Chowdiah (he always refers to Chowdiah as Chowdiah *sar*) and flautists Palladam Sanjiva Rao and Mahalingam. Also he has accompanied eminent Harikatha Vidwans like Muthaiyya Bhagavatar. He accompanied M.S. Subbulakshmi at the UNO concert in New York in 1966 and on the coast-to-coast tour of USA. When G.N. Balasubramaniam started acting in films, tradition-minded mrudangam vidwans hesitated to accompany him. But T.K. Murthy came forward. Perhaps he is the first mrudangist to accompany Nagaswaram T.N. Rajaratnam Pillai. He also accompanied TNR's vocal recital.

Murthy did not consider it *infra dig* to provide accompaniment in dance performances (Vijayanthimala for instance), Bommalattam (puppet shows) and even Therukoothu street plays. When he had to stay in Calcutta for some time, he learnt to play tabla and, at the instance of the Raja of Kolhapur, supported late D.V. Paluskar, S.N. Ratanjankar and Narayna Rao Vyas on tabla, too.

Murthy is reservoir of anecdotes relating to Karnatic music for the past 50 years and could serve as a good source of scholars working on the music and musicians of this century. He is also a bit sentimental about Karnataka not merely because his father-in-law and his brother (Trivandrum brothers) were the durbar musicians, nor because he received gifts from the Maharaja in recognition of his talent, but for the love of the people towards music and musicians. Looking at the splendid hall named after his mentor, 'Chowdiah *sar*' Murthy mused : "where else except in Karnataka can I find such a monument in memory of a musician? They are easily forgotten after death elsewhere." ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1987

87. Bala Murali Krishna

"Like Abu Hasan in the stories of the *Arabian Nights*", I said jocularly, suppose you were invested with supreme powers for a day, at least over the world of music, what would you like to do?"

"The question deserves a reply in the spirit of the *Arabian Nights*", said Bala Murali Krishna laughing. "First of all", he said, "I would take firm steps to retire those musicians who, because of their enfeebled faculties, can no longer give expression to music with their original power and brilliance. This step is necessary as much to safeguard the standards of the art as in the interests of the affected musicians. We must remember that they attained their pre-eminence after a long period of hard work. Even granting that the lure of the concert hall, where they were lionised for years, is too strong to resist, it is unjust that in the evening of their lives these patriarchs should be allowed to cheapen themselves for causes beyond their control.

"But their experience and knowledge are valuable. I would set up institutions where these veterans would impart their knowledge to young aspirants in an atmosphere similar to that of the ancient *gurukulams*. I would see that these eminent men are provided with all comforts, as their students are provided with scholarships. These institutions would be administered by enlightened, knowledgeable and cultured people.

"The students would be chosen by the State for their zeal, fidelity and ready receptivity to the nobler aspects of art. They would be provided with the necessary facilities to concentrate exclusively on their art. One of the conditions for admission would be that each student should develop a spirit of inquiry and boldness to experiment. Any original idea or contribution would be rewarded, while those who could not rise up to expectations would be allowed to leave the institution to choose some other avocation. Those with creative imagination would be properly encouraged to blossom into promising artistes and gradually fill up the ranks vacated by the veterans. Thus the life-blood of the art would always be replenished, promoting healthy growth."

Daring and Utopian thoughts indeed; but such thoughts have occurred to many people in view of the stagnation afflicting Karnatak music today. However, they are left unsaid by most of them, because these have to

contend with jealous guardians of the tradition, with its privileges and prerogatives, any question or comment on which would be deemed sacrilegious.

A centre of controversy

But then Bala Murali Krishna is different. He reveres tradition, but not its trappings. He does not regard all that is said in its name as sacrosanct. This is discernible as much in his music as in his words, and such an attitude, in a way, is considered as heresy and has made him a centre of controversy. Bala Murali is viewed as a nonconformist, though not a rebel, while his music is treated as too exotic, light and unconventional, though one must admit that there is something irresistible about it.

His recitals, as a consequence, provide an interesting study in contrasts. In his audiences, one finds variety: there is the stolid purist, cold and determined not to be impressed, in contrast with the exuberant admirer who gleefully laps up anything sung by Bala Murali, relishing it as a sign of genius. In between is a large body of *rasikas* enjoying the originality of ideas and mode of exposition.

But, Bala Murali Krishna neither tries to appease his listeners' sentiments nor allays their suspicions. He does not strive to bring his music into their focus of appreciation. Airing such fare as might irritate and even outrage the more conventional, he seems to deliberately twist their tails and derive a puckish pleasure from this. Where they expect to encounter good old time-tested ragas, he springs on them new and unheard of modes which annoy them as much as they puzzle even his fans. Many such ragas will be with dissonant note combinations, which are beyond their comprehension and inevitably leave them irritated and confused. Some of these ragas seem to go against all established rules and conventions. Further, he presents compositions, mostly unfamiliar or his own, which are taken to be more an expression of inordinate ego than of respect for conventions. The irritation is further aggravated by his postures – exuding a smug satisfaction, suggesting an awareness of his potentialities and treating both scowls and smiles with supreme indifference. In short, Bala Murali Krishna is viewed as a musician who does not play the game according to well established rules.

What is there in his music which annoys a section rooted in tradition while transporting others to ecstasies? On close examination, the prejudice of his detractors seems to spring largely from unreasonable suspicion of any thing new and incomprehensible.

Irresistible charm

The deceptive lightness of Bala Murali's music may be attributed partly to his voice. It is not a voice developed by hard practice. He does not lavish any special attention on it by dieting and so on. His voice is light, almost vaporous in texture, and scarcely audible in any hall without amplifiers. But he has the imagination to make the best use of it through amplifiers, with such modulations and intonations as stress the highly lyrical undertones of his music with telling effect. It is true, we may miss in the process the tension and strength found in voices that have been assiduously cultivated by rigorous training.

On first hearing Bala Murali Krishna, one is reminded rather of a crooner like Frank Sinatra. His singing has a similar stirring and hypnotising effect, particularly on the fair sex. But, instead of the hysterical abandon characteristic of the fans of the West, there are heaving bosoms, audible sighs and tear-drenched eyes during his recitals, particularly when, towards the end, he renders devotional songs. He excels himself in the *Gita Govinda* numbers, the brimming feeling of which seems to bring out the pent-up tears and deeply affects even the strong-willed sections of his audience. It is not without reasons that the fair sex flocks to his recitals.

"You should put that question to the affected listeners", said Bala Murali Krishna, when I asked him what, in his opinion, contributed to the irresistible charm in his music, which readily moves and affects people.

"I have not tried to analyse that point myself", he continued. "Yet I must admit that there is something in it that attracts even those who deride my music. I am often amused by the ridiculous sight of such people sitting firmly on their haunches throughout a recital, like my ardent fans, never missing even a beat, instead of simply enjoying the music like the rest. I believe that a restless audience, or members of it slipping away, is a sign that all is not well with the exponent's music. He should treat it as a challenge to his sensibilities and artistry. It is a reminder that his music lacks in those human elements that readily appeal or affect the hard-boiled and the layman alike. After all, the beauty and soul of music does not lie merely in its science and grammar but rather in its emotion and feeling, which are essentially human in their nature and establish intimate bonds with the listener. But unfortunately some people have chosen to associate tradition more with the form than the spirit. Thanks to them, Karnatak music today has become like a heavily weed-grown garden, in

which the flowers and weeds are cherished with equal fervour as embodiments of tradition."

When one hears Bala Murali Krishna's music one inevitably feels that he is trying to separate the flowers from the weeds and bring in more of what he calls the human element. As a consequence, his music has a special over-all mellowness. It features more of soft filigree like nuances and lyrical undertones, and strikes one as strongly sentimental. This does not mean that he is averse to a display of virtuosity. His free-flowing *swaraprastara*, for instance, is seemingly simple in structure. But its capering phrases and their component notes, skipping through octaves, are not so simple and are a test to the mettle of any accompanist. His exposition of obscure ragas which are generally dismissed with a song and the extensive dimensions they attain are really breath-taking. We can in this context remember his exposition of Sunadavinodini, which resembles the Hindol of Hindustani music, and the composition of Vasudevacharya in that raga. Both have become very popular in the concert hall, mainly by reason of his efforts. There are many such instances of his treating ragas, whose scope for elaboration was considered to be very meagre, to astonishingly spacious dimensions.

But to see him in his best creative form, one should hear his exposition of the ragas from the 72 basic Melas, particularly those with dissonant intervals. His *alapana* of any of them may suggest modern art works to the conventionally-minded. But the exotic blends, the sensitivity behind them when he elaborates ragas such as Raghupriya, Neetimathi, Ragavardhani, Nasikabhushani or Jyotiswaroopini and so on act often as brain-teasers to open-minded *rasikas* and provide immense intellectual satisfaction.

As if these jolts were not enough, Bala Murali has devised many new ragas that have a similar effect on his audience. Some of them are, of course, in conventional moulds, but there are others like Sumukha or Mahati which seem to go against all established rules. To develop distinctiveness, a raga it is presumed, should have not less than five notes. But Sumukha and Mahati are tetratonic. They are constituted of four notes each. What is more, he elaborates them with supreme confidence and glee, and they emerge with a singular beauty.

Bala Murali did not develop into a musical phenomenon gradually. He was a born genius. As an infant, it is said, he always used to hum, when he was expected to wail or scream. He could utter *swaras* even before he could stutter words. He could recite *varnams* fluently when he was four

and would perform to small groups by the time he was six. He gave a full-fledged concert with intricate *pallavi* and so on even before he was nine and took to composing when he was in his teens.

The streak of the rebel in him seems to have been inherited from both his parents. His father Pattabhiramiah, who was a disciple of Susarla Dakshinamoorthy Sastry, belonging to the *sishyaparampara* of Tyagaraja, was literally hounded out of the family. His crime? He chose music (which automatically conferred a socially inferior status in those days of stern codes) against the best wishes of the family. Bala Murali's mother, Suryakantam, daughter of the eminent composer Prayaga Rangadasa Sarma, was an accomplished Veena player and raised many an orthodox eyebrow by giving public recitals.

Running more on the lines of story books, Bala Murali Krishna's life had its share of the incredible episodes generally associated with prodigies and geniuses. His mother passed away within a fortnight of his birth, leaving his up-bringing to the husband, who had been isolated from his family. His appearance and ascent in the musical world was spectacular: he was a celebrity by the time he entered his teens; he made a fortune and lost it when very young, followed by the loss of his voice and a fade-out from the field; he took to composing and composed songs in all the basic 72 Melas before he was eighteen; he regained his voice and made a successful comeback; he played musical chairs with All India Radio, leaving his creative stamp on the programmes; he became the first Principal of the Music College at Vijayavada and then resigned. All this happened in a span of 30 – odd years. In addition he also acquired proficiency in playing the viola, mridangam and flute. Asked why he chose the viola instead of the violin, Bala Murali said that he liked its mellow tone, the low pitch of which was ideal for the music of the day presented in a lower *sruti*. Incidentally, he has accompanied almost all the leading celebrities of Karnatak music of his day.

Formative influences

Two people have been very influential in Bala Murali's life – his father and his guru, the late Parupalli Ramakrishnayya Pantulu. The loving care with which his father brought him up, and the discipline and direction given to his wildly running talents by Ramakrishnayya Pantulu enabled Bala Murali to attain the pre-eminence he enjoys today. Pantulu lost no opportunity to bring him into the focus of *rasikas* and set him on a smooth course in his career.

Bala Murali's compositions in all the 72 Mela ragas are published in a volume entitled *Janakaraga Kritimanjari;* more compositions in other ragas are to be published yet. It is no mean achievement, considering that with a few exceptions these Mela ragas are bypassed and only two others are credited with compositions in these ragas. Apart from Muthuswamy Dikshitar, who composed in each of them, only one other composer – the late Kotiswara Iyer – composed songs in all the 72 Melas, though Maha Vaidyanatha Iyer incorporated all these modes in his monumental *Melaragamalika.*

When asked whether these songs were the outpourings of any inspired moods or moments, Bala Murali said, "No. I purposely composed them to explore the possibilities in these ragas which are generally shunned. I am also happy to say that I am in a way successful in eliciting the beauty of these modes.

Bala Murali Krishna is very cordial and courteous. But one feels that humility is not one of his virtues. "There are some compositions." He continued, "which were inspired by certain circumstances. I may refer here to the piece in praise of Brihadiswara in Kanada, or those propitiating Meenakshi and Kanyakumari. When I visited their temples I was so overwhelmed by the atmosphere, that these songs spontaneously occurred to me."

Composed mostly in Telugu and Samskrit and following the pattern of Tyagaraja's compositions, these pieces are remarkable for their simple beauty and lyrical grace. I have often seen people engrossed in them and nodding their heads in appreciation. Many have the impression that they are hearing the works of Tyagaraja until the mention of "Murali" is made in his signature, towards the end of the piece. Bala Murali liberally interlaces his programmes with these compositions, which are viewed as a sign of ego by old-fashioned *rasikas.* The exotic blends of his compositions have inevitably placed a "light" stamp on his music.

As a composer

Discussing the overall reaction of *rasikas* to his music, I asked him why he persisted in singing his own compositions rather than the older and more familiar classics, in expounding obscure and esoteric ragas and in evolving and adhering to a style which strikes one as "light" – the three sins with which he is charged by the orthodox. Balamurali retorted, "Since when is it against tradition for a musician to sing his own compositions?

I had the privilege of meeting the late Mysore Vasudevachar. He appreciated my compositions and approved my singing them. In fact he enjoined it as the duty of a composer to bring to light the ideas and beauty of the fruits of his creative work. I do not know whether there was anyone more qualified than Vasudevachar to speak about tradition.

"Now, coming to the exposition of rare ragas I would like to know whether this is forbidden by rules or tradition. I request you to take a closer look at Karnatak music today. You find that it is subsisting mostly on thirty or forty ragas and about a dozen of them are subjected to detailed treatment. Is this all the 'glorious heritage' of Karnatak music?"

This reminded me of the statement of Mudikondan Venkataramayyar ("Weekly", March 14) : "The present *kacheri dharma* consists of nine different forms and nine different composers only."

"The Raga is the mainstay of our music and there are infinite possibilities to explore, develop and widen the horizons." Bala Murali continued, "If it is taboo to touch them how do you account for the compositions of Tyagaraja and Dikshitar in these ragas? It is neither the fault of tradition nor of the raga, but the ignorance of the self-appointed custodians of tradition that is to be blamed. Their vision has gradually narrowed and they will be uneasy and unhappy to listen to any rare or obscure raga, or a broader delineation of any lesser-known raga, much less an unfamiliar composition. A rare composition of Dikshitar or of Tyagaraja in any setting other than the one familiar makes them uneasy. Tradition should not cover up inertia and ignorance.

"This could also apply to the third *sin*, to use your expression regarding the modality of my music. Will you in this context kindly enlighten me as to what 'light' music is? Is there 'heavy' music too? Again, it is more of a fixation than reality. As I said earlier, the soul of Karnatak music rests no less in its emotion, feeling and lyricism which are essentially human in nature than in the technique of the mode or form. The science and form no doubt give an abstract pleasure; but they are subject to the human aspect of the art. This has greater relevance in Karnatak music, which lays as much stress on *sahitya* as on raga and *tala*, not to mention *bhava*. Discarding the purely human aspects of the art like *sunada* (sweetness of melody and tone), lyrical grace and beauty, and yielding to the urge to revel in a technical virtuosity, one may be carried away by a momentary sensual excitement. But, in the process, art is cut away from the main arteries of life and the lament that people are loosing interest in classical music makes

no sense. Is it the fault of the people if what reaches their ears is sterile and devoid of the qualities that stimulate and stir up the inner-most emotions and feelings? They will be justified in listening to film music, which is at least pleasing.

The Karnatak tradition

"This 'lightness' – one perceives it on a closer look – is not a quality alien to the Karnatak tradition. It was pioneered by such masters as Purandaradasa, Kshetrayya and others. A study reveals that the 'classical' music of their time was full of labyrinthine forms and tongue-twisting technical *cliches*, whose appeal was more cerebral. Against this backdrop, the songs of Purandaradasa, Kshetrayya, or Tyagaraja certainly strike one as 'light' by their stress on pure *bhava* and *lalitya*. Possibly, there were stern traditionalists during the days of Tyagaraja who did not hesitate to brand him as a 'light' musician.

"Anyway, this obsession with the 'lightness' of music has resulted in such absurdities that we have reached a stage when something which has a musical appeal and which stirs the feelings of the listeners with its tonality, lyricism and *bhava* is automatically designated 'light' even if it is a composition of Tyagaraja. Conversely, what is terse and unmusical and full of incomprehensible *cliches* is esteemed as 'classical.'

"Times have certainly changed", continued Bala Murali, "What was blindly accepted as tradition even when rules were broken and forms mangled to suit the fancies and conveniences of its repositories is no longer viewed with the same deference. This is an age of inquiry and reason. The tendency is towards an objective evaluation of our tradition and there is an urge to venture in new directions and to explore new pastures. The people's tastes, too, have undergone a change and the ears are now conditioned to more refined forms of expression. It is futile to invoke the term tradition for all the sins and omissions that have allowed the art to become fossilised; and, in this form, it fails to move even its exponents, let alone their audience."

Bala Murali Krishna is 35 – an age at which some of his contemporaries designated as "young" are still struggling for a break-through. He may have the satisfaction of having attained his pre-eminence very early and maintained a durable popularity for nearly three decades. Success is benevolently smiling on him and he seems intent on enjoying the fruits of his art and labour at the moment.

He is proud, no doubt, but does not suffer from the arrogance associated with people to whom success comes early in life. He is forthright in his talk but is never pontifical. He discusses any aspect of music with an open mind, but reserve his own judgement. Like any member of his class, he is averse to strong criticism and complaints, but there is no bitterness behind this. Yet, he seems to be not entirely satisfied and possibly nurturing some secret ambition or desire. Has it to do with any bold ideas? Bala Murali Krishna has potentialities which a chance circumstance or situation may bring into the open. When their moment will arrive and in what new, bold and breath-talking forms they will become manifest, time alone will tell. ★

Illustrated Weekly of India, 1966

88. Lalgudi G. Jayaraman

In perfect tune

Violin Maestro, Lalgudi G. Jayaraman, is the President of the 29th Music Conference of the Bangalore Gayana Samaja. The interesting point here is that Jayaraman, who spurned an invitation to preside over the annual conference of the venerable Madras Music Academy a few years ago, has accepted the invitation of the Gayana Samaja!

Jayaraman is neither new to the Samaja nor the music lovers of Bangalore. He has performed in the Mysore state for nearly five decades mainly as a supporting violinist and occasionally as a soloist.

Violin and Jayaraman seem to be made for each other. He inherits this art from his illustrious forbears. The family has been continuously wielding the bow for more than 100 years, each generation contributing something to the enrichment of this art.

Jayaraman belongs to the direct *Sishyaparampara* of Thyagaraja. His great grandfather, Lalgudi Ramayyar, was a direct disciple of the saint of Tiruvayyaru. He studied under Thyagaraja for a considerable period. In fact, Thyagaraja came to his disciple Ramayyar's house when he visited Lalgudi and blessed the family members. Lalgudi is a small town about 16 miles from Tiruchirapalli. Its original name was *Tapastheerthapuram* in Sanskrit and Tiruvattural in Tamil. The presiding deity of the place is Saptarisheesvara and his consorto is Prevrddha Srimathi. Thyagaraja has also composed a series of kritis on both the deities as a mark of his visit. They are known as 'Lalgudi Pancharatnam' comprising of Easa Pahimam (Kalyani), Deva Sri Tapastheerthapura (Madyamavathi), Lalite Sri (Bhairavi), Mahita Dravrddha (Kambhoji) and Gati Neevani in Todi. Lalgudi is the name given by Muslim invaders who came from the north, in view of a ṭemple tower they saw painted red. And the name has stuck since then.

After his tutelage under Thyagaraja, Ramayyar came to Mysore. Mummadi Krishna Raja Wodeyar was the ruler of Mysore then. After decades of war and destruction, peace returned to the state. And the Maharaja was eager to revive the Vijayanagar tradition of patronage to

men of arts and letters, proved by the scholars and artistes who started coming to his court. Thus Ramayyar came to Mysore and was appointed as a palace vidwan. He was known as Pallavi Ramayyar because of his expertise in this branch of music. He passed away at Mysore itself in 1867.

Though Ramayyar died, his sons Radhakrishnayyar and Guruswamy Ayyar continued to stay at Mysore. They were also appointed as palace vidwans. Radhakrishnayyar had taken up the violin while Guruswamy Ayyar was a reputed expert in playing the flute and ghatam. Sometime later Radhakrishnayyar left Mysore and returned home. Later he settled at Valadi, a village near Lalgudi, and came to be know as Valadi Radhakrishnayyar. The reasons why he left Mysore is not very clear. One version attributes it to the death of Guruswamy Ayyar. Because the brothers were so close, Radhakrishnayyar, it is said, could not bear the grief and left Mysore. Anyway he did not return.

Radhakrishnayyar was a very pious person and he trained his sons to play violin. In fact Radhakrishnayyar laid the foundation for the cultivation of the violin in the family. He trained his sons Kandaswamy Iyer and Gopalayyar in the violin. Jayaraman is the son of Gopalayyar.

Lalgudi Jayaraman gave his debut performance in his twelfth year. And before long he started accompanying senior musicians in their concerts. The first time I saw Jayaraman on the concert stage was more than forty years ago in Mysore at the Sri Prasanna Sitarama Mandiram. He accompanied Satur Subramanian and was still sporting the tuft. The hard boiled Rasikas there that evening had no doubt heard about the lad from Madras. But they did not foresee that he would have such a high standard. They also felt that it was due to a disciplined training, apart from his intrinsic talent. The training was provided by his father Gopalayyar.

The unassuming Gopalayyar was a serious musician and a perfectionist. And it was difficult to earn even a nod of appreciation from him. Once, years earlier, on a visit to Madras, I called on Jayaraman at his residence. Gopalayyar was also at home. I spent some time discussing also with him the music scene in general, his son and his art.

Casually I referred to Jayaraman's performance the previous day, at the Madras music festival. I appreciated the excellent quality of his performance. Gopalayyar just listened. After some time he remarked "You are no doubt fond of my son. But I cannot fully endorse your

assessment, because of certain faults in his playing, which made the performance imperfect." I have forgotten what exactly these faults were. But even after the expression of an opinion contrary to mine. I could not convince myself, because the faults, if any, were not conspicuous in the overall melodic charm of Jayaraman's performance, though Gopalayyar's keen sense could detect them.

His is a three-in-one talent - accompanist, soloist and composer. As an accompanist he was much in demand and commanded the esteem of nearly three generations of stalwarts in the field. The smooth, silky, faultless instrumental tone, uncanny sense of anticipation, the way he buttressed and reinforced the music of the leading musician without overshadowing the perfect and almost metronomic precision in rhythm, the ragas carrying the authentic Karnatak tradition and above all the rasabhava in whatever part he handled, made Jayaraman an outstanding, supporting violinist. Whenever any rare and intricate form was taken up as a subject of demonstration or exposition, Jayaraman was the first supporting instrumentalist that sprang to mind.

For instance, I should recall the memorable demonstration of the *Shanmarga* Pallavi by Mudicondan Venkatarama Iyer at the Madras Music Academy's Conference in 1954. The very broad span of this Pallavi, especially in the first speed, where each bar comprised of 32 kalas, was no doubt challenging to the supporting instrumentalists, who are apt to lose track or drift. Jayaraman's performance was clear, impeccable and precise in all six speeds and other aspects. He came off in flying colours.

Often he had to face challenges on the concert stage, when mischievous minded vocalists suddenly sprang a surprise, rendering intricate, structured Pallavis, or set a trap by singing unknown and unheard ragas. When his turn came, Jayaraman coolly reproduced exactly what was presented, including the faults, if any. In the latter case he continued without pause and played the correct version too to draw the attention of the audience. Endowed with a fine, retentive memory, he could grasp anything, even rare items perfectly. As a soloist, Jayaraman plays like a bird flying through the vast expanses of raga, giving melodic shapes to his musical ideas and impulses; nevertheless the abandon in the performances was not without order. One can sense the artistic restraint with due emphasis on values like the basic vocalisms, structural beauty and sense of design, equal attention to glamour and grammar, precision

in rhythm and above all the neat balance between the aesthetics and technique.

With more than half-a-century of concert stage experience behind and exposure to the music and creative ideas of some of the leading lights of the music world, it is inevitable that Jayaraman had the opportunity to study, evaluate and absorb their styles. Combined with his own creative impulses it is natural he was stimulated to translate them into the concrete forms of compositions. His compositions included varnams, kritis, padams and tillana. Some of them are heard in concerts but most of them have been the favourites of dancers. His tillanam in Mohan Kalyani, for instance is universally popular. Some others like the varnam, in Charukesi or Shanumukhapriya, Neelambari, padams in Tillanams in ragas like Tilang, Mand and Revathi are being performed by dancers. But best among them was his dance drama *Jaya Jaya Devi*, based on the Shakti in various manifestations, which has been presented successfully not only in India but also in the USA, to packed houses. A separate article alone can do justice to his compositions.

And during the course of an eventful career, spanning nearly six decades, his contribution to music in general and Karnatik music in particular, is highly significant. He has extensively toured both India and abroad, participated in many major musical events, met many stalwarts and enlightened them about the various aspects of Indian music.

He is also the recipient of numerous prestigious awards, titles and other honours. The latest is Sangeetha Kala Ratna from the Bangalore Gayana Samaja, as the President of their 29th Music Conference. ★ ★ ★

Deccan Herald, 1997

89. M.S. Gopalakrishnan

Before he gave a recital at the Madras Music Academy, Pandit Omkarnath Thakur, when asked about his preferences as regards accompanists, especially on the strings, replied: "When my 'son' is there in Madras, I need no other accompanist." And by "son" he meant the violin virtuoso, M.S. Gopalakrishnan.

This paternal attitude of the celebrated vocalist was not assumed merely as a privilege of his age; it had a more intimate background.

Parur Sundaram Iyer, Gopalakrishnan's father, and Omkarnath Thakur had worked together at the Gandharva Mahavidyalaya, as disciples of the late Pandit Vishnu Digambar Paluskar. Naturally, Omkarnath took a keen interest in the welfare of his friend's two sons. But perhaps he, too, was not prepared for the pace at which the younger of the two developed.

The idea of a partnership between Omkarnath Thakur and Gopalakrishnan arose when the latter was 16. While he was on a visit to Madras, Omkarnath called on his friend, Sundaram Iyer, at his residence. There, Iyer asked his son, Gopalakrishnan, to bring his violin, play on it and seek the blessings of his distinguished friend.

Omkarnath was so deeply impressed by the youngster's mastery of the violin that he decided to take the boy away with him on his concert tours. And, since then, for nearly two decades, Gopalakrishnan has accompanied Omkarnath in many of his recitals in India and abroad.

Similarly, Gopalakrishnan has accompanied almost all prominent Karnatak musicians. Most of them, of course, feel happy and some of them are even flattered to have the support of his violin, while the attitude of the more conservative among them may be a mixture of respect and reproach, and perhaps they could have their reasons for this.

Born and brought up in a musical environment, Gopalakrishnan has learnt to live at ease in what seem to be two different worlds of music. He can switch from Karnatak to Hindustani music and *vice versa* with great assurance and literally roam in either or both at will.

Thus there are two apparent facets of his art, though one would find three – Karnatak, Hindustani and a harmonious blend of the two. This

aspect itself is enough to invite the disapproval of the purist in Karnatak music, where, despite an intimate understanding of that system today, a latent allergy to Hindustani music persists.

Unlike some instrumentalists, Gopalakrishnan is not particular about the musician whom he is to accompany – generally it is the latter who seems to be concerned. The professed traditionalist has a marked reluctance to have the support of his violin. According to him, even though his turns may be at a minimum, by its departure from the conventional course Gopalakrishnan's violin adversely affects the course of thoughts and ideas.

Of course the musician may have a point here. But there may also be a deeper significance behind this resistance. However limited be his turns, Gopalakrishnan will readily be the focus of attention. Indeed, a section of the audience will be there just to hear his violin. The tonal beauty, the over-all perfection born out of a mastery of technique, not to mention the elegance in performance, immediately impress, even exhilarate. Many embellishments not easily forthcoming in vocal music are added in his variations of the themes, giving those finishing touches to turn them into products of perfection.

While this is true in his treatment of some Karnatak modes, Gopalakrishnan seems to excel himself when playing Hindustani or modes closer to Hindustani music on his instrument. If the leading musician is so unwary as to let Gopalakrishnan loose in the midst of a *desi* raga (a raga akin to Hindustani modes), he may be inviting disaster. Even though strictly orbiting within the prescribed limits and with no intention to outshine the leading musician, his immaculate performance tilts the balance in his favour. He literally steals the show.

Gopalakrishnan's solo performances are the best occasions to appreciate his art in right perspective. Generally, father and son play together. But, of late, Gopalakrishnan plays with his brother, Anantaraman, and both of them are familiar figures in many of the music *sabhas* in the North.

Simple in dress and demeanour alike, Gopalakrishnan does not immediately impress as a violin virtuoso. He is calm and unruffled even in the tensest of situations. After the initial pauses, the distinct tenor of his play manifests itself. His violin becomes eloquent with its characteristic vocabulary oriented to Indian music. But the Western undertones are not entirely absent. The style and technique are, of course, identical with the

current course of Karnatak music, with some individualistic touches here and there.

The "bowing" is steady and seems to be modelled more on the Western technique, but tempered to the needs of Karnatak music. Indeed, according to Gopalakrishnan, a practice of both Western and Indian music is fruitful. But the Western technique has its limitations, for it does not entirely meet the needs of Indian music, especially in the *gamakas*. Still, in the matter of exploring the possibilities of the instrument and setting off its natural beauty of tone, the Western technique is invaluable and should even be considered indispensable for any aspiring violinist here.

Gopalakrishnan never misses an opportunity to hear the violin music played by masters of the West, and he has a large collection of records of Fritz Kreisler, Mischa Elman, Jascha Heifitz, Yehudi Menuhin and such other virtuosi, and refreshes himself by playing these records frequently. He even surprises and delights the audience many a time by impeccably playing one or more numbers of these virtuosi at the end of his solo performance.

Gopalakrishnan's mastery over the violin can be seen when he executes features that are generally considered difficult. We have heard, for instance, the story of Paganini. At the height of his form, it is said, Paganini would impress his audience by playing only on one string of his violin, snapping off the rest. A similar story is told of Tirukkodikaval Krishna Iyer.

The solo performances of Gopalakrishnan are no exception to this, Invariably, he commences with a *varnam*, playing it only on one string and in three speeds. His choice of the G string for this is notable, not so much because of its exacting quality as because of the clarity and precision with which he negotiates the several stages of the near three octave span of the composition, invigorating it with a singular depth and setting off an ethereal beauty of tone.

The modal shift – or *srutibheda*, as it is called – is another feature he does with aplomb and perfection.

Apart from its virtuosity, the most notable and the most controversial part of his playing is the individuality of his idiom. There is an uniformity in the method, order and balance in his interpretation of any feature – classical or light – that may sound too exotic or, rather, too radical for ears attuned to more conventional fare.

In his *alapana*, for instance, unlike the current practice in Karnatak music, he does not begin from any random note. Commencing from the basic note, he slowly meanders down to the lower register, unfolding the deeper lines of the mode through the penetrative tone of the bass string. Note by note and step by step he raises an imposing structure resplendent with neatly shaped forms and lustrous with an irresistible tonal beauty. Every pause of the bow and every touch seems eminently apt and correct.

His method of *alapana*, of course, may be slightly different from the customary line in Karnatak music, in its gradual and methodical elaboration and orderly and logical sequences. This may strike one as very sophisticated for the professed traditionalist, though such a methodical and gradual delineation of the mode was till not very long ago the practice in the South. Besides, his *alapana* seems to bear a strong influence of the *alap-ang* of Dhrupad, which, as many know, was common in most respects to both the spheres of Hindustani and Karnatak music till recently.

Nevertheless, his modal portraiture, especially of some old Karnatak ragas, seems too sophisticated when treated with his individual idiom, and exudes a slightly different flavour than the one to which the South Indian *rasika* is accustomed. However, even if one misses in it an indigenous flavour, one cannot fail to be impressed by the elegance and tonal texture of the raga.

His execution of modes that have their counterparts in Hindustani music are as enjoyable as they are exhilarating. Hindolam, Nata, Kanada, Mohanam, Subhapantuvarali, to name a few, acquire a bold character and blossom in a variety of tonal hues. It is not without reason that Yehudi Menuhin, after hearing his Subhapantuvarali, exclaimed: "I have not heard such a violin in India in my travels!"

Parur Sundaram Iyer, his father, has been the strongest influence in the development of Gopalakrishnan's idiom. A perfectionist by nature, Sundaram Iyer has instilled that quality in his sons through a Draconian-code of training. Apart from the perfection in technique, an aspect to which Sundaram Iyer paid special attention was the new idea and individuality in expression.

Among South Indian musicians, Sundaram Iyer has the distinction of being equally at home in both Karnatak and Hindustani music. Hailing from an orthodox family of Kerala, Sundaram Iyer's earlier years were

devoted to the learning of Karnatak music in the old *gurukula* system under Ramaswamy Bhagavatar of the Travancore Durbar. Later, he put in an equal number of years under Vishnu Digambar Paluskar. Thus, apart from his sound knowledge of both the systems, the savouring of the best in both induced him to imbibe the positive aspects of each into his art, thereby enhancing its beauty and appeal.

Sundaram Iyer does not like to designate the prevailing systems as Hindustani and Karnatak. In his view, there is only one system of music: Bharatiya or Indian music. These two should be deemed as the two facets of it, prevailing in the North and South. He feels that the future of Indian music lies in a mutual understanding of them and in the growth of a spirit of give and take.

It is indeed remarkable that one so young (he is 33) as Gopalakrishnan has distinguished himself in both the major systems of Indian music for nearly two decades. We may hope that Gopalakrishnan's idiom will contribute to a new trend and open up a new vista in the reorientation of Karnatak music. ★

Illustrated Weekly of India, 1964

90. Kunnakudi Vaidyanathan
Fiddler on the spoof

Violinist Kunnakudi Vaidyanathan is the odd man out in Karnatic music's Hall of Fame. He evokes a variety of reactions among connoisseurs. While he is a betenoire for the establishment, purists frown on his music. But he is a delight for the lay music lovers. "I am a strict classicist," he says, but turns out to be unconventional.

His music ranges from the sublime to the ridiculous, testifying to Kunnakudi's undisputed mastery of the violin. He can produce any sound from the instrument, negotiate any rhythm with aplomb and nonchalance.

In some respects Kunnakudi reminds one of the maverick from the west, Nicolo Paganini, who lived in the 18th century. Because of his extraordinary mastery over the violin, people, especially the clergy, suspected that Paganini was aided by the Satan. In fact, they believed it so strongly that they refused to allow the internment of Paganini's body in the sacred grounds of the church.

Kunnakudi has not been charged with practising black magic, but at first sight one could mistake him for a Tantric: the red rupee-size kumkum against the thick, grey vibhuti stripes on his forehead conjures up the image of a practitioner of black magic rather than a violin vidwan.

Paganini is said to have claimed that his violin play affected both man and beast. A jingle current in his time narrates the effect of the music of magic fiddle on the inhabitants when he visited the Regent's Park in England.

Lions and tigers about did roll
Bears danced briskly up their pole
Monkeys skipped
And elephants danced
So much were the beasts
By his fiddle entranced.

There are no such stories about Kunnakudi. But his interest in the influence of music over mind and body is very real. This preoccupation goes back to his 15th year. According to Kunnakudi, his father was ill for some time which had left him in a coma. Medicines and treatments of

several kinds proved ineffective. The family doctor, Ganapathi Subramaniam, who used to experiment with music therapy, asked Kunnakudi one day to sit next to his father and play the raga Bhairavi slowly and softly. "I played the alapana in a leisurely manner for about an hour," recalled Kunnakudi. "I repeated this for another hour late in the night and several times during the following days. My father slowly came out of the coma and regained normalcy in a few months."

The experience fortified his belief in the effect music could exercise on man's mind and body "I felt the ancient verse Sisurvetti pasurvetti... had truth in it. This prompted me to study and experiment in this area over the years. Remember my playing the raga Amrutavarshini to bring rain to the parched Madras city in 1984? It is a consequence of my belief and experiments."

Kunnakudi Vaidyanathan is a person as complex as he is colourful. Born at Kunnakudi, near Madurai, in 1935, he belonged to family steeped in music and scholarship. His father Ramaswamy Sastri was a scholar in Sanskrit, Tamil and Telugu, a musician and a distinguished Harikatha vidwan. Vaidyanathan was trained in both vocal and violin. "The very atmosphere those days was so thick with music, nobody could escape becoming a musician," laughs Kunnakudi.

He made his debut when barely 10 in the Murugan temple at Kunnakudi. It was a concert in which his sisters Subbulakshmi and Sunderalakshmi sang, he accompanied on the violin and his brother Ganapthi Subramanya Sastri supported on mrudangam. Vaidyanathan's performance was appreciated immediately by the rasikas and he was drafted to accompany visiting musicians. Support came from stalwarts like Mazhavarayandal Subbarama Bhagavatar. "But I most cherish the encouragement given by Mysore T. Chowdiah" says Kunnakudi.

Reacalling his first meeting with violin maestro, Kunnakudi said: "Chowdiah came to Madurai for a performance. Though I had heard his music, I was curious to look at his seven stringed violin. I went and peeped inside the house where he was staying. Noticing my presence, he beckoned and asked who I was and the reason for my going there. I told him. Immediately he gave me the instrument. I took it hesistantly in hand, studied it closely and returned it. Then he asked me to play something on my violin. He reacted with a nod of approval after listening and told me, "you have good potentialities, but should practice hard to achieve your ambition." Chowdiah has been source of inspiration and strength for me all these years. And I have been sufficiently influenced by him."

Though he accompanied many stalwarts who came to perform in those parts, Kunnakudi could not firmly establish himself. When his father died he was helpless and had to face difficulties. "By then groupism had developed among musicians and it was difficult for those who did not belong to any group to find platform," he says ruefully. Inevitably, he moved to Madras started accompanying stage and screen personalities like S.G. Kittappa and M.K. Thyagaraja Bhagavatar. "True, Bhagavatar was an actor, but he was also a good music vidwan," remarks Kunnakudi. This acquaintance led to his entry into the celluloid world. That is another story.

Kunnakudi Vaidyanthan is a many faceted personality. He is a performer, composer and experimentalist. A violin solo by Kunnakudi is an audio-visual experience. It is a combination of virtuosity, drama, abhinaya, sentimental turns and high decibel sound (because he always has as supporting percussion team of nearly half a dozen). On stage he is unpredictable. The music could be purely classical or unconventional depending on his mood of the moment. The start may be traditional, leading to pyrotechnics at a later stage, or unorthodox as it happened in a recent concert. Instead of the conventional Varnam or salutation to Ganapti, he started with Mallari, a tune connected with temple ritual and played it Nagaswaram-style.

Kritis like Raghuvamsha Sudhambudhi can send Kunnakudi on roller-coaster ride. He seems to lay down his own ground rules. He packs the raga with numerous sound patterns – melodious, exotic, sometimes defying any classification when in his elements, Kunnakudi injects even time-honoured ragas, especially during swara prastara, with a variety of sounds, sometimes even unmusical, indulges in modal shifts, plays pizzicato double and treble stops, twangs strings as though he is playing a guitar and generally puts up a technical extravaganza for effects. This may indicate a vehement assertion of the instrumental over the pervading vocalism of Karnatic music.

On other occasions, he is classicism personified. The music is melodious sentimental and has a directness in appeal.

As a composer, Kunnakudi's attention is divided between applied music i.e. music for films, and thematic compositions or "sound pictures". They reveal a fertile imagination wedded to technical mastery. How did he became a composer? "It was in the family itself," says Kunnakudi. "As a Harikatha performer my father used to compose songs or tunes for some older ones that had lost their original tunes. In fact he wrote a work

modelled on Gita Govinda, titled Gita Gangeyam. Muruga or Subrmanya and Valli are the central characters of this work. I used to study his tuning and also helped in writing it down and thus developed the knack. I had already learnt more than 500 classical compositions. This enabled me to compose when I was drafted into films."

Which are the films he has composed music for?

"They are too numerous to mention. But I shall give a well-known instance. I directed the music for the famous film Raja Raja Chozhan in which Sivaji Ganesan acted."

Kunnakudi's "sound pictures" reveal a highly creative mind. Here he is like a painter, using sound and rhythm as colours and lines and producing compositions of great imagination and impact. One such "painting" of Kunnakudi is Cauvery, which has won the AIR national award.

It depicts the course of the river from its origin in the hills of Kodagu till it joins the sea. Starting with sounds of Vedic hymns, we hear as we traverse the course birds and beasts, the murmur of water flowing in the forests. Then there are sound pictures from riverside – temple bells, women singing the beauty and glory of Mother Cauvery, boatmen's songs (of course, tunes), etc. – as the Cauvery enters the plains and goes past villages and towns. Suddenly there is a thundering sound – a storm setting in? A waterfall? – and we hear the cry of terrified birds and wailing of beasts, which gradually fade, and a calm sets in as the sea devours the river. It's a dramatic picturisation of the story of Cauvery with magical effect – told vividly by Kunnakudi's lone violin. Another example of Kunnakudi virtuosity is his Sakti Chakram, portraying energy.

Kunnakudi Vaidyanathan the experimentalist has established a Raga Research Institute where studies are done on the preventive and curative aspects of music. He is President of the Tamil Nadu Iyal Isai Nataka Manram and Secretary of the Thyagabrahma Sabha which organises the annual Tyagaraja Aradhana at Tiruvayyaru and has drawn him into a controversy.

Yes, Kunnakudi is restless, energetic. His music is exhilarating. He has received numerous honours. Crowning them all has come this year's national award of the Central Sangeet Natak Akademi. ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1994

91. Music and the means
Musical Instruments

Which is the simplest of all musical instruments and also has good potentialities? The human voice. The function of any musical instrument is to produce sounds corresponding with the musical ideas of the player. That is what the vocal chords do in music.

What is a musical instrument? A musical instrument is defined as "a physico-accoustical contrivance which imparts various combinations of oscillatory motion to the surrounding air". But there is something more in the musical instruments, at least to the musician, than this prosaic definition.

Musical instruments are considered to be an extension of the human voice. In some primitive societies, it was believed that musical instruments contained the voices of gods. Their origin is lost in the mists of history. But some objects-bones perforated like flutes – which could be some sort of musical instrument have been found belonging to the Aurignancian period i.e. about 25 – 22000 BC.

Even in India, we come across a fantastic variety of instruments, in size, shape and sound. Musical instruments are a part of Indian life in all events and activities from birth to death. Many of them once graced the concert stage but survive now only in folk music, after being displaced by more sophisticated versions. In his book on Indian folk musical instruments, K.S. Kothari has mentioned nearly 700 instruments of all classes like strings, drums, winds etc., against this repertoire the number of instruments used in classical music is very small.

The vina, sitar, piano and violin are some prominent concert instruments. While enjoying their music, we are, of course, oblivious of the fact that they are the products of centuries of human thinking, effort and experiment. The vina is deemed as a divine instrument and is as much a part of the spiritual, as the aesthetic life in India. Similarly, the piano has been responsible for some of the grandest music in the West. What is the origin of these instruments? The lowly hunters' bow. Difficult to believe! But according to historians of music like Curt Sachs, it was the

hunter's bow from which all stringed instruments evolved in due course A glance at the geneological table of this bow is interesting. Numerous string instruments, sometimes with no resemblance to the ancestor have evolved through the ages.

One can only imagine the course of this evolution. Perhaps, when some primitive man accidentally pressed a string while plucking it, the change in sound incited his curiosity to repeat the act of pressing the string at different spots! This could have presaged the coming of numerous string instruments, with or without finger boards or frets, producing varieties of sounds to suit the musical needs. And in due course arrived string instruments of different varieties like those plucked with fingers – with no finger boards (Ektar, Tamboora etc.); plucked with fingers with frets (vina), plucked with a plectrum but without finger boards (Sarod); with frets (Sitar, Guitar), by striking (Santoor); bowing-with no frets (Violin Sarangi) with frets *(Israj)* etc.

Similar by, sound produced by the accidental blowing of a hollow animal horn may have stimulated in due course varieties of wind instruments (a) blown straight (Flute); (b) with reeds (Nagaswaram, Shahnai); (c) with valves (Trumpets). The resultant boom after the accidental dropping of some object on a skin stretched for drying on a hollow spot may have stimulated the evolution of a rhythmic instrument family where sound is produced by (a) beating with palms (mrudangam), (b) with sticks (chende, kettle drums); (c) vertical or downward beats and (d) sideway beats, etc. And sounds emanating from stone or wood when accidentally struck may have created instruments of many shapes and sounds.

In India, these numerous instruments were classified as *Tata, Anaddha, Ghana Sushira*. In Dr. Curt Sach's classification, now inernationally used, Chordophones, Membranophones, Idiophones and Aerophones correspond to the Indian classification. But some instruments, by their nature, come under one by their form and the other classification by their function.

It is in this context that I recall the exhibition of musical instruments by the Vadyalaya, Madras at the Bangalore Bharatiya Vidya Bhavan recently. Vadyalaya is the centre for development of musical instruments

established by the All India Handicrafts Board. Many quaint specimens were among the exhibits. Some of them looked like prehistoric monsters turning up their tail. And these were designated as *Yazh*. There were reconstructed specimens based on descriptions in ancient Tamil classics like *Silappadikaram* and named as different *Yazh* – the term used for all the string instruments in those classics. The corresponding generic term in Indian music is vina. But such multi-stringed harp like instruments, even larger in size and more sophisticated in appearance were used even centuries earlier, as seen from the murals in ancient tombs of Egypt. Some of them like the *Pluriarc* of Africa are stubbornly surviving. Though crude, they are similar in appearance. But it is noteworthy that almost all of them resemble the bow. These may be taken as the prototypes of instruments which disappeared long ago. A few survived, though in crude forms, while others evolved into shapes currently in use which have no resemblance with the original. Such specimens today survive mostly in folk and tribal music, and can be seen in museums. The pictures featured here are mainly from the collections of the Sangeet Natak Akademi, New Delhi and the Vadyalaya, Madras.

The first specimen that springs to mind is the monochord or instrument with a single string, like the Ektar or Ekanada, as it is called in Karnataka. It may be similar to the ancient Brahma vina, but now functions mostly as a drone for ministrels or mendicants. The Brahma vina was used to produced melody and there are a few prototype like the Cambodian *Sadev* or even the better *Tuila* of Bihar. A whole variety of stringed instruments like the *Tuntina,* where a hollow cylinder replaces the resonator *burra* or gourd, and the *bagilu* of Gujarat, are in use in different parts of India. Coming to those with frets, the first name that springs to mind is *Kinnari.* Authoritative texts on music like Sangita Ratnakara give detailed descriptions of the *Kinnari,* it structure, technique, the different varieties like the *Laghu* (with two gourds), *Brihat Kinnari* (with three gourds) etc. Obviously *Kinnari* was an elite instrument used in serious music during the 11th – 13th centuries. Even after its supercession and relegation to the backwoods, not much change seems to have occurred in its form.

At present (as found in Karnataka and Andhra) the *Kinnari* has three gourds functioning as resonators. They are fixed to a bamboo or wooden staff body. Frets made of bone are fixed over this body, and a single string

which passes over these frets is tied at the other end to a peg. A few resonant strings are also affixed. Minstrels singing the age-old *Arjuna Jogi hadu* seem to have been very attached to the *Kinnari*. Specimens of it are seen in the sculptures of Karnataka, and numerous references to the instrument and its players are found in medieval Kannada and Telugu literature. Looking like a small crocodile, *Nanduni*, another odd instrument, is in a better position. It has an wooden body and frets, and is used in the rituals of Kerala temples.

The celebrated instrument makers of Cremona contributed the present violin and its variants, and the Frenchman Francois Tourte introduced the bow, now in use. They certainly enriched music. But what about the ancestors of the violin? "Never say die" seems to have been their motto. Instruments of the old violin or fiddle class are still in use in considerable numbers throughout the world. India has specimens played both up and down.

The ancient bow instrument in India was *Ravanastra* or *Ravanahasta*. References to this instrument occur in literature as early as the 11th century, while specimens are also seen in the sculptures of that period, resembling fiddles played with the bow. A large variety of such fiddles are in use even now in folk music. Take the *Ravanahasta* of Rajasthan and Gujarat for instance. Its resonator or belly is a coconut shell covered with parchment with a body of a bamboo staff. One or two strings either of fibre or hair or even metal pass over this staff and are tied to pegs at the end. Also, there are sympathetic strings tied to pegs fixed in different parts of the staff. It is played with a bow made of a curved stick and horse hair or fibre. Jingles can also been fixed on the bow.

The *Pena* of Manipur is as colourful as its players. Here the coconut shell and the staff are polished, as also the bow, which has jingles. These fiddles are mainly used as accompaniments in ballad singing, thus supporting the belief that the violin was the outcome of the necessity to devise an instrument close to the human voice.

Ravanahasta apart, many other fiddle — like instruments like *Sarinda*, *Khamaicha* or *Banam* more sophisticated in form and sound are in use. An exotic bamboo fiddle called *Bambolin* is used in the Philippines. Some quaint improvisations like the pocket fiddles and the walking stick-like

fiddles are products of imaginative craftsmanship. And who can forget the famous ivory violin presented by Svati Tirunal Maharaja to his court musician — Vadivelu, one of the famed Tanjore quartet. It is preserved by his family at Tanjore.

Which sound did a new-born in primitive society hear first the boom of a drum or the toot of a flute? Difficult to say. Drums however have always been an integral part of rural and tribal life. They stimulate, soothe, accompany various activities, form a part of religious duties and rituals. They occupy an important place in peace or war. Drums come in a fantastic variety of shapes, sizes — cylindrical, conical, cup or plate shaped, hourglass and pot shaped, etc. Often drums from different parts of the world look similar, but have evolved independently.

Take the *Chang* of Rajasthan or the *Halige* of Karnataka, for instance. And the hourglass shaped drums are similar in various parts of the world. The snakeskin covered drums of the Papuan aborigines, the *Timila* of Kerala, the famed talking drums of Africa or the voodoo drums, of the Caribbean area look similar. Speaking of talking drums we also have similar drums in India. Expert players of the *Halige* can simulate the sounds and intonations of speech. And then, the famous singing drums of Kerala — *Idakka*. Master players can reproduce the melody of an entire composition on their *Idakka*. Called variously as *Dakke, Uduku*, the *Idakka* is a versatile drum.

In primitive societies, the drum was a sacred object and in some places, it is said, it was propitiated by the offer of sacrifices. Drums even today, are linked with religious functions and rituals. Like the rumbling *Urume* accompanying a marriage. The *Pabuji ka mate* of Rajasthan is indispensable in the ballad singing of this Rajasthan hero. Then the pot or similar shaped ones like the *Thumbakhari, Ghumera, Ghummat* or *Gumte*. Noteworthy in this group is the *Mizhavu* of Kerala, a huge pot with a very small mouth covered with skin. It is indispensable in the *Koodiyattam* plays. The twin *Pambai* the *Nishan* with sprouting horns; several *Dhols, Tasha*, the circular *Surya Mandala* etc., all have distinct sounds and rhythmic patterns. The thundering sounds and rhythms of massed *Chende;* the *Karadi Majalu*, or the metallic pattern of groups of *Maddals* are truly exciting. Drums vary in size from the tiny *Budubudike* to others four or five feet long. Specimens of the latter could be seen in the temples of the west coast.

The little perforated tube — the flute, has a fantastic progeny which sing when blown straight, or with the help of reeds (like *Nagasvaram* not *Nadaswaram* as being now misspelt) or with valves like the trumpet. Wind instruments are generally made of bamboo wood or metal. There is a rare one made of stone. Eminent players of the *Nagaswaram* were rewarded with silver and gold instruments too. While bamboo and wood instruments are played everywhere, the metal instruments seem to be confined to temples and religious institutions. Who is not familiar with the curved brass *Kombu* which once announced the arrival of dignitaries or a procession? In fact in olden days, its sound served as a unit of measurement of distance between places. Many such varieties of brass *Kahala* - like instruments are in use. The *Karna* or *Karnat* of Rajasthan more than six feet long; the twin *Tiruchinnam* of the South also called *Chinnagale* in Karnataka temples; the thin four-foot long *Turhi* of Bihar, the deep hoarse sounding *Tunchen* of Lama rituals reminding one of Alpine horns are a few of them. The main function of these brass instruments in India seems to be ceremonial and religious, rather than musical.

Odd wind instruments are found in folk music. Some of them retain traces of their origins, like the twin flute *Satara* of Rajasthan, reminiscent of the Greek pan pipes. Here one tube acts as the drone, while the other produces melody. The twin horned *Pepa* of Assam or the single-horned *Singha* of Orissa seem not much different from ancient instruments like the Rams horn of the Jews, while the multi-tubed *Khang* of Manipur looks like a smaller version of the Chinese *Sheng*. Six tubes are embedded in a bowl witha blow hole through which the players perform. The *Pawri* a combination of gourd, bamboo and leaves and the serpentine *Nagphani* of Rajastan leaves are some other odd wind instruments. But the most exotic of them all is the *Khang Ling* of the Lama rituals. This is a horn made of bone i.e., the female femur, decorated with silver bands and sounds like a *Sankha* or conch. It is an accompaniment in some tantric rituals along with a *Damaru* made of two half skulls!

In comparison with the other three classes, the Idiophones or the *Ghana* class of instruments are very limited in India. The best known among them is the *Tala* or the brass bronze cymbals *(Manjira)* the sizzling *Jhallari*, the *Jagate* (Gong), *Ghanta* (bell) etc. Here we should take note of

certain instruments which though classified under the string or the *Ghana* groups in view of their forms, actually function as rhythmic support. The *Anandlahari* of the Bauls of Bengal for instance, or the *Choudike* of Karnataka. They are stringed, but produce no melody except a hollow twang of rhythm. Similarly there are many instruments where sound is produced by clapping, shaking, scraping them like *Chitike, Chip, Tokka;* and Ghungru. A rare specimen of the Ghana group is the Lebangti of Tripura. The potentialities of the *Ghana* instruments have been well utilised, not in India, but in the South-east Asiatic countries especially Indonesia. Their tinkling stacatto *Gamelans* are world famous. One such Indian Ghana instrument is the *Sree Mandal* of Rajasthan. Twelve metallic discs of various sizes producing different notes are hung in a metal frame and stuck to produce the melody.

Compared to voices, instruments, we may say, are still developing. Though India has such a wide variety, very few are being utilised in serious music.

The mere mention of musical instruments makes us think of the highly developed specimens like vina, sitar, shahnai, violin, piano, mrudangam etc., heard in concert halls. But these constitute the mere tip of the iceberg. And hundreds or thousands more not so familiar instruments are fully functioning in their own spheres, throughout the world. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1984

92. Popularity of Veena in north and south India

A north Indian friend once posed a question – "while the popularity of Veena is declining in the north how is it is very popular and flourishing in the south?" No doubt an interesting and also intriguing question. Looking at the present Indian music scene, the question does not seem to be irrelevant either. It is true that Veena, whether in the north or south, held the pride of the place in Indian music. It occupies a sacred niche in the Indian psyche. It has both spiritual and aesthetic significance. Even though most of the present Been players in the north are Muslims, they are preserving and perpetuating the values and the ancient beliefs of their ancestors who were Hindus. Among all the musical instruments Veena has a sacred aura. And in the south it has been a part of the spiritual life of many Vainikas. Veena music formed a part of the daily pooja atleast for some of these vainikas who used to play Vedic hymns on the instrument. The interesting part here is while the form of the Veena in south India has undergone considerable changes, the north Indian version known as Rudra Veena seems to retain the ancient form, of course with certain modifications effected during the course of centuries. While the south Indian Veena called as Saraswathi Veena has a wooden body and a more sophisticated appearance, the north Indian Veena also referred to as Saraswathi Veena, but popularly known as Rudra Veena, has maintained the ancient form with the Dandi or finger board resting on two large Thumba or resonant gourds which is the exact form described in ancient texts till the 16–17th centuries. It closely resembles the Laghu Kinnari to be seen in ancient sculptures. The major change effected is in the Sarika or frets. Instead of the breast bone of the Grdhra or vulture, they are now made of brass. Rudra Veena seems unchanged from a long time. For instance, the description of the Vina of Jeevan Shah by Francis Fowke exactly fits the present Rudra Veena. Jeevan Shah lived in the 18th century. Thus we may presume that Veena in the north has not been subjected to radical changes like its counterpart in south India.

The south Indian Saraswathi Veena was subjected to changes as musical ideas started expanding and newer ideas blossomed and newer forms also emerged. These made exacting demands upon the performer

for their proper execution. And it was found the Veena in the existing form could not cope up with the burgeoning ideas and more complicated compositions, and needed modifications, to reflect the strong vocal mould. Unlike north, south Indian music had no separate instrumental composition. All the compositions meant to be sung were also played on instruments. Therefore suitable modifications in the instrument became necessary as also a technique which was a combination of the vocal and instrumental.

Even though it has a history of centuries and may have held a pride of place Veena or Been may not have been as popular an instrument in the north as it is in the south, alteast from the time of Islamic rule. Among ancient sculptures one could find both men and women playing Veena. But after the advent of Islam though Veena was held in high esteem, it seems to have become a male preserve. Of course the Rajasthani and Mughal paintings have pictures of ladies playing on Rudra Veena. Nevertheless the practise of ladies playing Veena, particularly in public seems to have gradually disappeared at least in the north. On the contrary Veena was the favourite instrument of the ladies in the south.

Till recently performing on Veena was considered as a desirable qualification for good matrimonial connections. And then considered as a duty ordained by tradition to patronise Vainika. Most rulers of South India also deemed it a status symbol to have a good number of Vainikas in their durbar. Some of these rulers and their family members also performed on the Veena. Above all almost all the major temples had Vainikas on their staff to perform during the evening Deeparadhana. Thus Veena music was universally popular in the south. At one time the Maharaja of Thanjavur, it is stated that he had more than one hundred Veena players employed in his darbar. We find such referneces to Vina players attached to durbars in north India too. In the Ain I Akbari, for instance, we find names of many Been players like Sammokhan Singh, his son Ras Been Khan, Shibab Khan of Gwalior and Purbin Khan. This is a small number when compared to the performers on the other instruments like Rabab etc. in the same court. Rag Darpan of Faqir Ullah, Subedar of Kashmir under Aurangzeb records the following names of Beenkars Purush Nayak, Vayaji Dakhvani, Sukhisen Kalavant, Suleh Qwami and Hayath Qwami. The next famous Beenkar was Nymat Shah Sadarang in the court of Mohammed Shah Rangile in the 18th century.

Hakim Mohamed Karam Imam, the author of Madnul Musiqui written sometime about 1850, mentions the following Beenkars in the

court of Oudh – Umrao Khan, Mohamed Ali, Beenkar, Rahim Khan son of Umrao Khan and Hasan Khan Dari. But again the number of Beenkars is modest against the performers on other instruments. There might have been Beenkars in other princely states too. But again their number was limited in contrast with vocalists and performers on other instruments. This indicates that the art of Been playing was being practised by limited numbers, particularly from hereditary families of Beenkars. The art was not imparted to any one except own sons. Madnul Musiqui states 'Rules and techniques of Been are taught by Ustads only to their sons, not even their daughters children! It was inevitable that their number was restricted and notwithstanding its sacred quality, Been could not gain in popularity like other instruments say like Sitar. Besides the hereditary restrictions the other factors that were responsible for waning popularity of Been art was the very nature of its music adhering to strict codes. Being Dhrupad oriented, it rigidly followed the age old conventions and techniques which could be appreciated in the methodically built up spacious alap which had a directness in appeal with no frills or attractive ornamentations. Even the improvisation of rhythm seemed to follow set patterns than being spontaneous. Thus music of Been in total is rigid, austere and has more of an intellectual appeal. It is a product of times when life followed a sedate and unhurried pace. The total effect is profound and grave than evoking a joyousness.

The emergence of Sitar and also Khayal brought a radical change in popular taste and attitude to music. Sitar gradually sidelined instruments like Rabab, Sur Singar etc. that were popular before. And Been could not escape this effect. Nevertheless Been held forth for a long time till the early part of this century. This fact is attested by the good number of Beenkars still active during that period in different Royal courts like Jaipur, Alwar, Gwalior, Indore, Rampur and some other parts of India though their number was gradually declining. In the later part of 19th century and the early decades of this century, we find eminent Beenkars like Pyar Khan Amir Khan, Mohamed Ali Khan, legendary Bande Ali Khan, Wazir Khan, Mushriff Khan, Moula Bux, Murad Khan, Jamaluddin Khan, Sadiq Ali Khan and so on mostly attached to some Royal Court.

Sitar is said to be the invention of Amir Khusro. But it came into larger popular focus only during the middle of the 19th century. Neither Ain I Akbari nor Rag Darpan mention Sitar. When once it emerged from the side wings, Sitar immediately gained popularity. Sitar and Khyal seem to have appeared on the scene almost during the same period. As the popularity of Khyal spread it had its corollary in the decline in the

popularity of Dhrupad. Similarly the popularity of Sitar affected Been. It gave a new experience in sound and rhythm. Its sound was sparkling against the solemn tone of Been. It had a flexibility, spontaneity and freedom in expression against the rigidity of Been and above all romantic overtone all cumulatively contributed to capture the minds and ears of the people and led to a corresponding decline in the appeal of Been. As a consequence we have very few Been players like exponents of Dhrupad in comparison to Sitar and Khyal. And it is difficult to foresee whether there could be any reversal of this trend because Been and Dhrupad, though ancient, were products of a different age. They became a part of the Darbar culture and belonged to an entirely different social milieu. Bound by rigid conventions and codes they could not move with times and thus suffered from the changing cultural climate.

Now about the popularity of south Indian Veena. Several factors are responsible for its popularity. Firstly the flexibility in its functions. Before the advent of Violin it was either the Veena or the Flute or both were the supporting instruments in a vocal recital. This is in contrast with the Rudra Veena which was used for a solo performance and subjected to codes and conventions. This flexibility enabled the instrument and its art to have a wider spread and appeal. One could learn to play either solo or support a vocal recital or for mere self gratification. There were no restrictions to learn the Veena art. It was not limited to only particular persons or hereditary families. True there were hereditary families where Veena tradition ran for generations. But these Vainikas also taught the art to enthusiasts from any section of the society. This enabled the instrument to have a wider popularity. And then there was no other competing string instrument. In Hindustani music, besides Been, there were Rabab, Sur Singar, Sitar, Sarod etc. But in Karnatic music there was only one stringed instrument – Veena, Sarangi came very late, especially in the 18th century and was mainly used as a support in the dance performances. Only Violin had the potential to become a rival and sideline Veena. But it has not happened. They seem to coexist with their own spheres of function. Another factor that helped the staying power of Veena was the nature of the music itself. As stated earlier there are no exclusive compositions meant for instruments in Karnatic music, even though terms like Vadya Prabandha, Jantra Dandi etc. are mentioned in old texts.

The speciality of Veena lies in its Tanam. Veena and Tanam seem to be made for each other. But Veena has to perform compositions that are essentially meant for singing. And most of these compositions are

familiar and even sung at homes. Thus the fact that south Indian Veena has stronger roots in the different layers of the society is one of the major reasons for its popularity and sustaining quality. It is not restricted to any class or families. In addition the sacred aura around it makes people to treat Veena with a deference and respect.

Thousands of sincere and serious Vainikas throughout the country preserved this torch of tradition and passed it on to the later generations further enriched with new ideas. Most of them are unknown or anonymous. Some enterprising souls sought royal patronage and graced the pages of history relating to their patrons. A few such Vainikas are recalled in this context.

Some of the illustrious Beenkars or Vainkas who lived during the past four centuries in the north are : Naubat Khan, Rasbeen Khan, Nyamet Shah Sadarang, Adarang, Umrao Khan, Mohamed Ali Khan, Mir Naser Ahmed, Pyar Khan, Amir Khan, Wazir Khan, Ali Hussain Khan, Bande Ali Khan, Moula Baksh, Eknath Pandit etc.

Similarly south India produced innumerable Vainikas who had settled at important centres like Mysore, Vizianagram, Bobbili, Pithapuram, Thanjavur, Tiruvananthapuram. Noteworthy among them were Veena Kalahasti Ayya, Perumalayya, Pachmiriyam Adiyappiah, Krishnayya, Dharmayya, Varahappayya, Challagali Veera Ragghavayya, all from Thanjnvur; Subbukutty Iyya, (Pudukottah) Muthuswamy Dikshitar (Ettiyapuram), Kuppayya (Tiruvottiyur), Bhakshi Venkatasubbayya, Dodda Subba Rao, Chikka Ramappa, Sambayya, Dodda Seshanna his descendents like Sehsanna, Subbanna, Shamanna etc. from Mysore. Pedda Guracharyulu, Veena Venkataramandas, members of the Vasa family, Sishtu Sarva Sastry, Durvasula Suryanarayana Somyaji, Nandigrama Venkanna, Tumarada Sangameswara Sastry etc. from Andhra and Kalyana Krishna Bhagavatar and Venkatadri Bhagavatar from Kerala.

But south Indian Veena is also facing similar problems and challenges like the Been. Its presence in concerts is becoming gradually rare. Time alone can tell whether this is a passing phase or whether the south Indian Veena will also follow the course of Rudra Veena. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Souvenir, Seminar on Vina, 1995

93. The heady pot
Ghatam

The ordinary-looking pot has been an inseparable companion of man through the ages. Its origins may have been lost in the mists of antiquity. But the basic design and purpose of the pot have remained unchanged since the dawn of history.

The pot is considered a perfect art work by some artists – some sculptors exult over its aesthetic aspects. The pot finds a role in the performing arts too. Called the ghatam, its muted metallic patter may be heard in the music concerts in the south. The pot drum ghatam and the plate-like drum khanjari were the main subjects at a seminar held in Bangalore recently.

It is strange that both these instruments do not figure in the ancient Sanskrit texts on music. Yet they seem to have been a part of the music performances of the time as may be seen in the sculptures in many ancient temples. There the pot seems to have functioned more as a resonator than an instrument producing sounds by itself.

We come across variations of this form even now, for instance, in the gummate of the south or the gummat of the north : here, the mouth of a pot or jug is covered with hide and sound is produced by beating the hide with sticks or the palms and fingers. This pot drum family consists of other instruments like the ghumera or the *pabuji ka mate*.

The ancient text of music, *Sangita Ratnakara*, refers to a ghata vadya. According to the description here, it is a pot whose mouth is covered with hide and the sound produced by beating on the skin. This suggests an instrument like the mizhavu of Kerala. In the old Kannada classic *Padmarajapuram*, we come across a reference to the kumbha vadya.

In this 14th century work, the author, while describing the court of Hoysala Ballala, writes of different music teams. He mentions a kumbha vadya among the tala vadyas rhythm instruments). He also mentions the tala virama mathya as suitable to bring out the charm of the instrument. But we don't know whether it was an open pot or one whose mouth was covered by hide.

While the pot more or less acts as a resonator, we also find it producing sound on its own in the music concerts. It has been evolved mainly by

musicians in the south. Here the pot, that is the ghatam, produces sound when struck by the fingers or the palms. It is an interesting instrument in that all parts of its body are used in the production of sound.

The number of performers seems to be relatively small, the main reason perhaps being the fragile nature of the instrument, and the difficulty in perfectly tuning it to the desired sruti. In the seminar attention was focussed on these aspects. Production problems – how to make the body light yet strong by changing the raw material, the correct method of baking and applying wax to vary and improve the tone – were also discussed.

The khanjari is another instrument popular not only in music concerts but also among harikatha vidwans and bhajan groups. This is of a circular frame and has developed its own technique in the south to suit the higher forms of music. Its origin again is lost in the mists of history. But one can only speculate about its evolution from earlier primitive drums.

It is possible that it originated from the bhoomi dundubhi of the Vedic period. Some scholars state that it might have originated from the durdara. The bhoomi dundhubhi was probably hide stretched over a cavity formed after the earth was scooped out, it was probably beaten with hands or sticks. It is learnt that such drums could be seen among the primitive tribes in Africa or the aborigines of New Guinea till recently.

These drums must have gradually evolved into more refined versions, passing through different stages. The rim of the cavity was probably strengthened to bring in greater tension and improved sound; the position changed from the horizontal to the vertical and the skin stretched on some circular frame... Further improvement in quality of skin, tone and sizes to suit different functions must have come about later. One comes across such circular drums in many parts of the world, under different names. One such version is the Khanjari.

Though the ancient Sanskrit works on music are silent on the khanjari, it could be closest to the shobala. There is at least one reference that establishes both the name and the form of this hand drum. It is found in the *Sangita Sara* attributed to Mian Tansen. The reference occurs in a passage from a verse – *Dundhubhi, duff, Khanjari banayi hai* – testifying to the fact that this instrument was very much in use in north India in the 16th century. At another place Tansen describes the khanjari as a circular drum, 10 inches in diameter and 4 inches in thickness and decorated with *jhan* or jingles. There it is mentioned along with the dayira, a tambourine of Persian origin.

Thus the Khanjari, though occupying a lower place in the musical hierarchy, has had a history of its own and must have been popular notwithstanding the fact that both the ghatam and the khanjari are not discussed in authoritative texts on music. They come midway between the classical and folk instruments though functioning along with the former. And this fact may have been responsible for their absence in these texts which concentrated on what was deemed as classical.

In Karnataka the khanjari must have passed through several stages before its present incarnation. We come across names like pare or hare, in ancient inscriptions and texts; next come the halage, tammate, tappate and so on. The circular drum halage is very popular in the rural parts and is indispensable in most socio-religious ceremonies. It has different varieties like the jagguhalage which is the size of a cartwheel to the kani, tamate and the khanjari. Dammadi is the name under which the khanjari was known in rural Karnataka.

The advent of the khanjari in south India may be traced to the Kirtankars of Maharashtra. Though the instrument was also called as dimdi, it was better known as khanjari. It must have caught the fancy of some of our rhythm artistes who must have elevated it to the concert stage. Now it is popularly known by the name of khanjari. This must have been corrupted later to khanjeera and ganjeera.

Both the ghatam and khanjari have certainly made music concerts lively and produced many distinguished exponents. Palani Krishna Iyer, Vilvadri Iyer, K. S. Manjunath and K. M. Vaidyanathan among old timers, T. H. Vinayakam, B. K. Venkataram and Sukanya Ramgopala among the current performers spring to mind in this context. Pudukottah Dakshinamoorthy Pillai has become a khanjari legend, while others like Sosale Ramdas, Palani Subbudu, and among the current performers, G. H. Harishankar and H. P. Ramachar spring to mind.

In the seminar, scholars not only from Karnataka but also the neighbouring States discussed the various aspects of these two instruments and also gave interesting demonstrations. One of them was a detailed talk on the khanjari, its art, technique and the past masters by H. P. Ramachar. Sukanya Ramgopal came out with an exotic programme – a ghatam tarang. ★

Deccan Herald, 1993

94. Sangeet Natak Akademi
Repository of performing arts

During the early 1970's the Khosla Committee, constituted by the Government of India to review the working of the national academies, came on a fact-finding mission to Bangalore. Appearing before the committee, a scholar asked the Chairman, Justice Khosla, "How do you envisage the role of the academies in the Indian context – similar to the royal academies of Great Britain or to the close-knit and ritual-bound Academie Francaise or the several academies in communist countries?"

Justice Khosla just smiled and said, "We should build and develop the academies according to our own genius."

The scholar was left none the wiser, but the person who conceived the idea of such an institution, that is, Pandit Jawaharlal Nehru, obviously had a clear perception. As Prime Minister, he moved Parliament to adopt resolutions on establishment of national bodies for the promotion of different branches of culture.

Parliament then resolved to establish a national institution to promote research in the fields of Indian dance, drama and music and, for this purpose, to establish a library and museum to encourage the exchange of ideas and enrichment of techniques to promote cultural exchange with other countries.

Thus, the Sangeet Natak Akademi was born. A year later, it adopted its own constitution. The Akademi's beginning was on a modest scale. It was housed in two rooms of the Regal Building in Connaught Circus, New Delhi.

Nearly a decade later, it moved to its present location, Rabindra Bhavan, designed by Habib Rahaman on the lines of the UNESCO headquarters.

Perhaps moved by the spirit of research, the Akademi in its early years concentrated more on academic matters relating to the field of Indian performing arts. In order to take stock of the rich heritage in the field, a countrywide survey was organised to enumerate and document

different schools, styles, forms and personalities in music, dance, theatre – both classical and folk.

This enabled the Akademi to get a complete view of the artistic heritage before formulating its projects and programmes. The culture travelogues by Govind Vidyarthi, who did this field work and published it in the early bulletins of the Akademi, are highly illuminating.

Along with the survey, several national-level seminars were also organised. The troika who managed the Akademi during those days – Chairman P.V. Rajamannar, Vice-Chairman Kamaladevi Chattopadhyaya, and Secretary Nirmala Joshi – strove to make these seminars productive.

The seminars on dance, drama, films and music could be deemed as historical events. For the first time, people had an opportunity to get a picture of the different disciplines flourishing in the country in totality

The proceedings of these seminars proved to be very valuable documents indeed. This work is no doubt going on even now on a minor scale and also, we may add, with a muted tone. But it is the annual awards of the Akademi that have captured the minds of the people.

It may not be far wrong if we say that a majority of the artiste community considers this the most important, if not the only, function of the Akademi, supplemented if possible with some grants and monetary assistance. The other aspects of the Akademi do not claim any priority in their minds.

The history of these awards is interesting. Even before the Akademi was established, Maulana Abul Kalam Azad, who gave concrete shape to the original idea of Pandit Nehru, set things in motion He decided that the Government should continue the patronage given to eminent figures of art in the erstwhile princely states.

Thus four awards designated as 'President's awards' were given to four eminent figures in the field of music – Allaudin Khan, Mushtaq Hussain Khan, Ariyakkudi Ramanuja Iyengar and Karaikudy Sambasiva Iyer.

The next year, the Akademi adopted its own constitution and provided two distinctions to be conferred on eminent artistes – an annual award and a fellowship designated as *Ratna Sadasya*.

Here, the Akademi seemed to emulate some academies in the West by fixing up the total number – it was 30 – and now fellows to be elected whenever a vacancy arose.

The eminent men of music who had already received the presidential awards were elected the first fellows of the Akademi.

During the first two years, the awards were given only to artistes in the world of music. Dance received this recognition in 1955 along with Theatre. Folk forms received their first award in 1961. While the fellowship carried a shawl and *tamrapatra*, the annual awards of the Akademi carried a shawl, scroll and a *toda* during the early years.

The *toda* was replaced by a cash prize of Rs. 5,000/- which was later raised to Rs. 10,000. Now, it stands at Rs. 25,000/- and the fellows also receive Rs. 25,000/- in addition to the shawl and *tamrapatra*.

The total number of awards too was raised gradually from the original four to 24 as new forms of performing arts that deserved this recognition emerged.

During the 36 years of its existence, the Akademi has conferred more than 500 awards on distinguished practitioners and scholars of both classical and folk forms in music, dance and theatre.

The *Diwan-I-Am* in Delhi's Red Fort, which bears testimony to the splendours of the Mughal durbar, was the venue of the first awards function. Later, these functions were held in different venues, but always at Delhi.

Since five years, however, the Akademi has departed from this practice. Moving out of Delhi, it is organising the functions in different State capitals.

Starting from Madras, the functions have been held at Bhuvaneshwar, Calcutta and Lucknow. This year, the privilege has been conferred upon Bangalore.

This has no doubt generated different reactions. The artiste community generally opines that the function should be held only at Delhi. Dispassionate lovers of art, however, view it as a positive step.

This venture certainly leads to better contact and communication with different parts of the country and generates a sense of participation in the activities of the Akademi which was absent all these years.

The glitter and gloss of the awards in a way has obscured the more substantial side of the Akademi. The Akademi created a new awakening and was responsible for the surfacing of many forms like the Kuchipudi, the Odissi, the Chau, the Satriya and a host of folk forms and helped them come into national focus.

Its folk art *utsavs* gave a great fillip to the folk arts. While the festivals brought national attention to many forms – both current and those becoming obsolete – and fresh talent, the seminars and workshops organised by it helped to reinforce the existing ones and resuscitate those which were in the danger of fading away.

To consolidate this process, the Akademi has also established national-level training institutions such as the National School of Drama (which it administered for nearly 15 years before it was made autonomous), the Kathak Kendra at Delhi and the Jawaharlal Nehru Manipuri Dance Academy at Imphal.

But the real wealth of the Akademi is in the archives it is built up through the years. This contains material which covers all the performing art forms in the country.

The material consists of about one-and-a-half lakh feet of film, nearly 8,000 photographs and transparencies, 5,000 hours of audio recordings and about 700 hours of video tape. This collection apart, it has more than 10,000 discs in its listening room and more than 50,000 books and periodicals in almost all languages of the country in its library.

One need not emphasise that the Akademi is a rich and perhaps the only such storehouse of the wealth of performing arts in the country. And the instruments museum is certainly a delight for musicians and scholars alike.

More than 10,000 musical instruments – classical, tribal and folk, are in its collection but not more than 500 can be displayed at a time. These range from the classical veena, sitar etc., to such esoteric ones like *khong ling* – a horn made out of the thigh bone of a virgin and used in tantra rituals.

In order to generate more awareness of its working and set-up, and to focus public attention on the work it does to preserve and propagate Indian performing art forms, the Akademi could establish regional centres like its sister organisation – the Lalit Akademi. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1989

95. Panchakshari Gavai

In the normal course his should have been a life full of darkness, helplessness and misery evoking various reactions from sympathy to indifferences, compassion to callousness.

In brief, it should have been an uneventful life to fade away in the eternal darkness. Yet there seems to have been an inner light in Panchakshari Gavai which guided his activities, eventually shaping him as a distinguished musician and also a much sought after guru, who made significant contribution to the growth and development of music in north Karnataka.

Panchakshari Gavai is a name that makes people sentimental in that area between Dharwad and Bellary, Bijapur and Davangere even now, more than four decades after his death. He is fondly remembered as one who spread the beauty and joy of music among the people, especially people close to the soil, and also took steps for its perpetuation.

Gaddigeyya born blind in a remote sleepy village, Kadasettyhalli, near Hanagal. He had a brother three year elder to him. Both had some things in common : both were blind and they had an intense urge to sing. The sweet voiced brothers singing with joy and bird like abandon were popular figures in all social and religious events in and around the village but their father Gurupadayya was deeply concerned about the future of the boys and was eager to get them systematically trained in music but he was in a quandary in the absence of facilities.

It was fortunate that the much revered Swamiji, Kumara Shivayogi of Hanagal, had come on a visit to the village. Moved by the singing of these brothers he took them under his wings and arranged for systematic training in music–both classical Hindustani and Karnatic. Shortly after when his brother suddenly died, Gaddigeyya had to plough a lone furrow and forget the grief in a determined pursuit of music. While the boy studied Karnatic music from Vidwans at Mysore city, he was later put under the eminent guru Nilkant Bua Mirijikar for studying Hindustani music. Nilkant Bua was a disciple of Balakrishna Bua Ichalkaranjikar and a

reputed exponent of Gwalior gharana. Gifted with a sharp receptive mind Gaddigeyya was able to grasp all the features of art, from simple to intricate effortlessly. In addition he also gained expertise to handle several instruments with facility.

It was exactly 80 years ago young Gaddigeyya was christened with the now popular name. Deeply impressed by the boy's dedication and spiritual fervour in music Kumaraswamiji named him as *Panchakshari Gavai* in the presence of a large assembly at the second Veerasaiva Conference at Bagalkot. Five years later he encouraged the lad to start a music school in his Shivayoga mandira.

This opened a new chapter in the life of the Gavai. Both the functions of performer and teacher started running parallel. He started attracting a large number of young music aspirants, most of them from the rural areas with a large number of them being blind too. The celibate Panchakshari was almost like a father in his affection towards them. But as a guru he was a strict disciplinarian. In a short time the school seemed to be bursting in its seems, became unmanageable, particularly for the slender resources of the Shivayoga Mandira. The Swamiji discussed the problem with Panchakshari and suggested that the time was ripe for him to choose an independent course.

Thus started a remarkable experiment – a travelling music school, perhaps not attempted anywhere in India. Like a Pied Piper, Panchakshari Gavai led his proteges, whose numbers swelled gradually. All his spare time was devoted to teach and he paid individual attention too. Sometimes he chose to halt at a larger town. Temples and open fields became his mobile music college. He pleaded with music lovers in the place to feed his disciples by turns and often went round the town singing with his proteges to collect money and materials. When he found that these efforts were insufficient, he started a drama troupe titled "Kumareswara Natya Sangha" staging dramas, based on popular themes, to enrich his kitty. Music being the dominant element in these dramas, they were performed by his students-the vocalists taking the roles and instrumentalists supporting.

Panchakshari Gavai had to face problems and disappointments in this pursuit of popularising music. In 1940 he came to Bangalore with his

disciples and stayed for a couple of months. His object was to seek assistance from the Maharaja of Mysore for his mission of popularising music through a school. But the naive Gavai was ignorant of the palace politics and so he drew a blank. Meanwhile having spent all the money he had he was in distress. But Pandit Taranath came to his help and the Gavai could return after giving a couple of performances. On a matter of principle he would not receive any thing free, but paid through music.

Thus Panchakshari Gavai's mobile music school rendered the most significant service. He created a congenial atmosphere for the development of Hindustani music in north Karnataka and also made people highly music conscious. To achieve this he used besides concerts and classical composition, also Kirthana, Vachanas and other regional forms that attracted and held the attention of people leading to the cultivation of taste for classical music.

Towards the later part of his life the wandering Panchakshari Gavai had to rest. He chose Gadag and thus the famed 'Veereswara Punyasrama' came into being. It was the spring board for many illustrious musicians like Basavaraj Rajaguru, Panchakshara Swami Mattigatti, Siddaram Jambaldinni etc., and many others, a good number of them blind. But the strees had always been on quality. After the death of Panchakshari Gavai the mantle fell on his disciple Puttaraja Gavai who is the head of the institution now, again a blind maestro.

The potentialities of the musicians who were the sishya and prasishyas of Panchakshari Gavai were revealing during the recent 98th birth day celebrations of the maestro in the city. The love and esteem with which he is being held even now was testified by the very large number of musicians and enthusiasts who came all the way from north Karnataka to participate. Panchakshari Gavai is fondly remembered for the service he rendered to music, a service which did not have material benefits as the goal, but a service in the real sense. The music school set up by Panchakshari Gavai at Veereswara Punyasrama in Gadag is run even now without any aid or grants from the government, but by the efforts of the inmates. Panchakshari Gavai was interned in the Ashram and his Gaddige is serving as a beacon for selfless service to the cause of art. ★ ★

The Economic Times, 1989

96. Nikhil Ghosh

"Tabla is a wonderful instrument, with vast potential. Availing of its sound vocabulary, one can compose poems of sound and rhythm," says Nikhil Ghosh, who was in the City recently to deliver the Palghat Mani Iyer Memorial Lecture organised by the Percussive Art Centre.

Ghosh is a distinguished performer on tabla, a teacher, experimentor, researcher all rolled one. His mind seems to be always occupied with matters concerning music. When referring to Ghosh, one is reminded of the well-known Limeric "In a notable family called Stein." He hails from remarkable family, but instead of Stien, Barrymores – Lionel, Ethel and John – could be a closer comparison. Nikhil Ghosh's elder brother was Pannalal Ghosh who gave a new personality and dimension to the flautine art. Parul (Mrs. Pannalal Ghosh), an accomplished musician, is maestro Anil Biswas' sister. Music, it is said, runs in the family for atleast six generations. But it is these two brothers who made it a whole-time career.

Vocal music was the first love of Nikhil Ghosh who was also initiated into tabla playing. "I was putting in rigorous practice of four hours each for vocal music and tabla apart from my college studies. After sometime I realised that I should confine myself to only one because both of them demanded full attention. Ustads and music lovers who were friends of the family could make no positive suggestion." Recalls Ghosh finally, he approached his guru Jnanprakash Ghosh himself.

It was an interesting meeting "My guru considered my question for some moments and countered with another. "Are you prepared for sacrifice?" I could not grasp the significance. The guru explained that the sacrifice pertained to money and status. As a vocalist, you will be paid the highest honorarium in a concert, while the tablachi receives the lowest." He told me that the tablachi is not viewed with much respect even though he may be an outstanding artiste."

Nevertheless Nikhil ghosh decided to take the plunge, with the blessings of his guru. Benefiting from his mentor's advice, Nikhil Ghosh emerged as an accomplished perfomer, as well as a respected teacher.

Shifting to Bombay with brother Pannalal Ghosh, he studied under Ustad Amir Hussain Khan and later, under Ahmed Jan Thirkwa. Ghosh was able to assimilate the different techniques and styles and gain command over rare composition. Ultimately, he could evolve a distinctive style of his own.

A constant companion of Pannalal Ghosh, Nikhil Ghosh has accompanied almost all the great names in Hindustani music like Allauddin Khan, Hafiz Ali Khan, Omkarnath Thakur, Ravishankar and Vilayat Khan and a host of others "including M.S. Subbulakshmi." he adds, When?, In her film 'Meera' says Ghosh. He also recalls accompanying a famous vainika of Mysore – Venkatagiriayappa on the tabla at the Jodhpur festival.

As founder-Principal of the Sangit Mahasabha in Bombay, a combination of gurukula, university and conservators, Nikhil Ghosh is now more preoccupied with teaching, devising new methods, notations etc. He has devised notations for both vocal and instrumental music. "Ours is no doubt an aural tradition. But it is not scientific. Memory could always play tricks. Therefore, a clear method to convey the idea of music to students and music enthusiasts is necessary. And notation is a good method. In the absence of notation, we have lost a great wealth of ancient music," he avers. This is particularly helpful in teaching students from abroad who belong to a different music culture.

His present preoccupation is with an 'Encyclopedia of Indian Music Dance and Drama'. He has spent decades and great energy on this project where the object is to inform the world of everything about Indian music and the allied arts. He has toured extensively collected vast material in the form of books, manuscripts, recordings, photographs etc. The original ambitious project of 12 volumes has been scaled down to two, giving in detail fundamentals of music, raga, instruments, biography, bibliography, dance, history, aesthetics, relationship between the arts, science and music etc. It will be the only publication of its kind in India.

And lending him ample support in the task are his talented sons Dhruba Ghosh and Nayan Ghosh, the first accomplished sarangi player and the second a sitar and tabla artiste. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1986

97. D.R. Parvatikar
An ascetic musician

"The object of the Naadaananda mission is to evolve eventually, a uniform system of music, BHARATIYA SANGITHA PADDHATI, by combining the best elements from Hindustani and Karnatic systems and effecting a synthesis, said D.R. Parvatikar, the distinguished Vainika and scholar, while discussing his experiments in Indian music, particularly ragas and their new classification by him.

Alluded to as 'Veena Maharaj' Parvatikar was a well-known player of Rudra Been. But he chose to call it Shankar Been. Besides Been, he was also an expert performer on sitar, swaramandal etc. But his appearance belied that he was a musician. The cloister of a monastery rather than a concert stage seemed an ideal setting for the bearded and bare chested saintly looking Parvatikar.

He was always thinking of ideas to give new orientation to Indian music when he was not preoccupied with spiritual activities. He was addressed as 'swamiji'. But he was not a sanyasi in the real sense of the word. He was not ordained as one.

Initiated into the Haridasa cult, he was a devotee of Sri Raghavendra Swamy. He worked for the establishment of branches of Raghavendra mission in different parts of the country. He followed a severely disciplined life, observed trikaala snaana or bathing thrice a day even in the freezing weather at Badrinath where he had established the Anandanada Mandiram. Such mandirams had also been established at Rishikesh, Delhi and Mathura.

But his other side, that is the scientific side, surfaced when he was at leisure after the performance of the daily religious duties. This time was devoted for the study of music, experiments to find new possibilities or new meanings for the ancient concepts etc. The experiments with the musical instruments resulted in the Dattatreya Vina. It is a combination of Been, Sitar and swaramandal. The large resonator gourd carried swaramandal strings. Its body looked like a sitar but the playing technique was that of the Been.

It is understandable that only Parvatikar could play upon this instrument. These experiments were not confined to the musical instruments. He studied the ancient concepts of Indian music and strove to develop something that was exclusively Indian by drawing upon the best elements from both Hindustani and Karnatic systems.

"Our ancient rishis laid down basic principles. But they also allowed enough scope to enrich music through experiment, without allowing the art to stagnate. Like the west we should also develop a scientific approach to music" averred Parvatikar. The end-product of one such experiment was the Naadaananda paddhati a reclassification and grouping of the ragas.

Thus his was a dual personality combining the seemingly contradictory – the spiritual and scientific. Dattatreya Rama Rao Parvatikar was born at Hyderabad 75 years ago in a family which practised music not as a profession but for self-gratification.

He was a science graduate of Osmania University and studied music under the saintly Bapu Rao. Bapu Rao's father was Govind Sharma. He was also known as Meenappa Kelava.

Sharma hailed from Kanakagiri in Raichur district and was a musician and scholar. He studied both the systems – Karnatic under Veena Seshanna and Bidaram Krishnappa of Mysore palace and Hindustani under Ustad Moulabaksh, the eminent Beenkar and scholar of Baroda durbar. Sharma wrote a series of books on music entitled *Mooladhara Gayanacharya Mala*. He trained his son in sitar.

But Babu Rao was a remarkable person. Spiritual in outlook, he practised music not as a career, but as a part of his adoration of the lord. He trained many young music enthusiasts and was affectionately addressed as Naadaananda Maharaj.

It is noteworthy, while Parvatikar's books on study of music carry the title, *Mooladhara Sangita Siksha*, his system of Raga classification is designated as *Naadaananda Paddhati* possibly as a tribute to his guru.

The Naadaananda system is based on the chromatic scale. Thaat system of the Hindustani music is also based on the chromatic of 12 while the Karnatic mela system is based on a scale consisting 16 swaras including semitones. A permutation of these basic seven notes and their

variants generated numerous ragas that are in use in these systems. While this process has undergone various fluctuations in the north it has been methodical in the Karnatic system. The primary ragas or thaats are 10 in Hindustani music, but they are 72 in number in Karnatic system. Parvatikar, while adopting the chromatic as the base for the formation of ragas, he followed the methodical permutations of the Karnatic system. Dropping all those with a dissonance in one or both tetrachords, he reduced the 72 melas into 32. Next the swaras and their variants.

He adopted here the ancient nomenclatures i.e., Re-Ra-Ru etc. Thus under this system out of the seven basic notes (except the stationary Shadja and Panchama) the others have a variant each. This is indicated by the nomenclatures of Ra-Re, Ga-Ge, Ma-Me, Dha-Dhe, Na-Ne. The first one indicates the natural tone and the second the sharp variant. Translated into the present position in Karnatic music, they could be equated like Ra- Suddha Rshabha, Re- Chatusruti Rshabha; Ga- Sadharana Gandhara and Ge- Antara, Ma- Suddha and Me- Prati Madhyamas etc. And the first one as Komal and second one as Tivra in the Hindustani system.

The primary ragas arising out of the different permutations of this chromatic scale have been designated as Janaka or parental ragas. All the 32 carry different names to suit the Karnatic Katapayadi system which he has followed for easily locating the serial order of the raga. The Janaka Raga 'Hanumabhima', for instance, is the 8th in the series or Rupakamala the 12th.

After the Janaka ragas Parvatikar concentrated on Janya Ragas or deriving new ragas out of them. They have been grouped under Shadava – six toned ones and oudava of pentatonic scale. One could appreciate the imagination behind the names of these ragas. The first and second letters themselves indicate the structure of the raga. The sixtoned raga-Nagesh for instance. It has been formed dropping the swara Ni from the parental scale. Similarly in the pentatonic Manohari, swaras Ma and Ni are taboo.

To provide clear melodic form for these ragas that were mere scales Parvatikar also composed numerous exercises, songs and also compositions. Here he adopted the signature, Ramavithala.

Parvatikar's public recitals were few. He performed in some of the prestigious institutions and also broadcast over radio. The recitals always indicated his approach to the art. The recital started with the customary Alap, next the free running Nom Tom, followed by some classical Gat, perhaps as a gesture for the cognoscenti in the audience.

Thus music, for Parvatikar was not an instrument to gain material benefits, but a means for enlightenment and for a sublimation with the Nadabrahma. He had a large collection of manuscripts, books, discs etc. which he studied during leisure hours (for personal enlightenment as he used to say) and search for new ideas. One interesting feature about Parvatikar was while referring to himself he never used the word I. He always said 'this Daasa states' or ``This is the opinion of this Daasa (servant)". He felt and believed that he was a servant of the lord and his music was only an offering to him. The mode of his death is also significant. He had been to Pune in connection with the establishment of a Raghavendraswamy shrine and making proper arrangements for its management. After the late night's worship, where music also formed a part, Parvatikar retired to sleep, which became his eternal sleep. ★ ★ ★

Deccan Herald, 1990

98. Ustad Zia Mohiuddin Dagar

"After 60 a musician should retire from the public concert stage", says Ustad Zia Mohiuddin Dagar, the noted beenkar artiste. He thinks that waning physical faculties do affect one's performance, but he is quick to add that an ageing musician should not retire from the music life itself. Instead he should pass on the benefit of his experience to his disciples, besides contributing something of his own through research and experiments to enrich music.

Ustad Zia Mohiuddin Dagar belongs to that fast-dwindling class of vina players, or *beenkars,* as they are known in Hindustani music. Today there are hardly a handful of *been* artistes of repute. Vina or *been* music is deemed to be the fountainhead of all string instrumental music in North India. Z.M. Dagar belongs to a family considered the first family of Dhrupad singers. Dhrupad had various *banis,* or schools of exposition, whose roots go back to at least the 15th century. Dhrupad held sway over North Indian music for a long time providing inspiration to vocal as well as instrumental music. It was a tough style requiring lung power and energy to negotiate many intricate movements.

It is stately in form, austere in tone and intellectual in appeal. As a consequence, the more lyrical *khyal* gradually displaced Dhrupad and its sister composition Dhammar from the concert stage. Dhrupad had considerably influenced *been* art. Most of Dagar family members have been vocalists, but Z.M. Dagar is an exception.

Many of his ancestors such as Behram Khan (scholar in Sanskrit and sangita and hailed as Shata Sastri), Hyder Khan, the famed duo Zakiruddeen Khan and Alla Bande Khan were all vocalists in Dhrupad – Dhammar. They graced the courts of Jaipur, Alwar, Udaipur, Indore etc., But how the vina had entered this family is an interesting story.

The legendary *beenkar* Ustad Bande Ali Khan had once visited the Udaipur court when he threw up a challenge to musicians to sing and play the *been* simultaneously. He offered the hand of his daughter to whoever succeeded in keeping pace with him. If unsuccessful, the musicians accepting the challenge should surrender all the honours received by them till then.

Two young brothers, Zakeeruddin Khan and Allabande Khan, accepted the challenge. The sang while Bande Ali played the *been*. The brothers succeeded in meeting the challenge. The highly pleased Bande Ali Khan kept up his promise and offered two of his daughters in marriage to the brothers. This is how the *been* entered the family.

In accordance with the family's tradition, Zia Mohiuddin was trained in Dhrupad and Dhammar. His early years were highly tradition-bound. His father trained him at the *been*, but insisted that he should not give public concerts since the art was meant for self-gratification or as a means for spiritual experience. His father used to say that he could exhibit his talent only before an audience of discerning lovers of music and scholars, but never before common people.

"I had a hard time convincing my father about the importance of vina in the development of music and the necessity of it being appreciated by people at public concerts. Finally, he relented and that is how I chose *been* art as a career even though I was trained as Dhrupad singer", says Dagar.

His instrument is called Rudra Vina which is in fact the ancient vina as described in texts on classical music. While retaining its basic form, Dagar has effected some modifications of it following his several experiments. The instrument consists of a 36-inch *dandi*, or a staff of seasoned wood against bamboo and two big gourd shells. The *sarikas*, or frets, are of silver-coated bronze against a breastbone of an eagle. The Rudra Vina player holds the instrument horizontally like the South Indian Saraswathi vina.

South Indian music lovers can feel at home in his (Dagar's) recitals because many phrases and passages sound similar to the Carnatic tradition since they are based on the Dhrupad technique. And it is a music which reflects the Dhrupad tradition. It is richly melodious and introspective in its quality.

The soft-spoken Dagar is a dedicated and serious musician without any trace of showiness. He has a number of disciples not only in India but also abroad. He has taken up teaching assignments at various universities like Washington, Berkely and San Francisco.

Dagar has received several prestigious honours such as the national award of the Sangeeth Natak Akademi, New Delhi, and the Kalidas Samman Award. He is spending his retired life peacefully in Bombay. ★

Deccan Herald, 1988

99. Flautist Murdeshwar

The flute is perhaps the oldest musical instrument in human history and which is universal too. But oddly enough its exponents are few, even in the West, in spite of the multiplicity of instruments there and fewer still in Indian music despite its antiquity.

This cannot be without reason because despite its simplicity, the flute as a medium to develop music in classical dimensions is very taxing indeed. This is particularly true of the one presently popular in Hindustani music which is considerably larger than the conventional flute and as a consequence makes exacting demands on the player.

The late Pannalal Ghosh who invented this bass flute was ideally suited to tame this instrument. He looked more like a muscleman than a musician and was endowed with large reservoirs of patience and energy.

In this light, Devendra Murdeshwar, an outstanding exponent on whom has fallen the mantle of the late Ghosh, looks so out of tune at least in figure though not in exposition – when playing this transverse bass flute which strikes like a mammoth besides the conventional Bansuri.

Murdeshwar was in Bangalore recently to give a recital and he enthralled his audience by the cool, reposeful and contemplative qualities of his play that revealed the deep impress of his guru.

His instrumental tone is mellow, velvety in texture and pervasive in quality. He projects the modal picture with ease and facility and with least impulsive urge for effects or dramatic touches. Whether in slow meandering movements or fast capering phrases his music sets off the sensual and hypnotic beauty of the instrument and seems very introspective in its moods. Murdeshwar appears to sing through the flute.

Deep effect

As explained by him later, this was possible because Pannalal Ghosh who was so deeply touched by the dynamic vocalism of his times wanted to reproduce it in the flute which was, after all, playing music mainly vocal in its origin.

When he found the high-pitched sonority of the older flutes unsuitable, Ghosh devised, after long experimentation a flute larger in dimensions

and whose tone was closer to the human voice and also developed a technique which could test the mettle of a player and heavily tax his fingers.

Slim in build and handsome in features, animated and voluable in expression, Devendra Murdeshwar seems to possess in abundance those qualities – agility in mind and body, sensitivity to the chastest aspects of the classical music and a deep respect for its tradition – enumerated by him as imperative for a flutist of his class.

Still his path to flute and later pre-eminence as its player was not smooth. Born at Masur near Kumta, in North Kanara, he had his early education at Karwar and later went to Bombay for higher studies.

"The climate there supercharged with the music of the masters like Fayyaz Khan and Abdul Karim Khan immediately stimulated my musical instincts. I bade goodbye to the College and seriously took to the study of the art and also some odd jobs to make a living", he said referring to his early life.

Murdeshwar initially trained himself as a vocalist and later served an apprenticeship with Ahmed Hussain Khan, the famous tabla player. But in 1941 he chanced to hear a recording of Pannalal Ghosh. "I was overwhelmed and incessantly haunted by that music and had no peace till I had an opportunity to study under him", he said.

But he had to wait for nearly six years for that opportunity, even though both of them lived in the same city. Ghosh would not accept him initially and even after he was accepted at the instance of Ahmed Hussain Khan he had to wait for a full year before Ghosh even deigned to teach him the elements of the flute art.

"As I learned later", said Murdeshwar, "he was testing my earnestness and it was a gruelling test, indeed, I had to work hard for my living during day-time and stay with him till late in the night."

"But it was not a wasted vigil. I incessantly listened to his music which deeply imbedded in my mind and when he actually commenced teaching I could easily absorb in a very short time what others normally took years to learn. And, very soon, I was playing the flute with him in the concerts."

When Ravi Shankar organised the AIR Vadyavrind in 1950 he collected the cream of talent from all over the country and Murdeshwar was also invited to join.

"Against the protests of my family, I had to take up this job" Murdeshwar said referring to his shift to Delhi. "But it was a new experience for me to come out of the shade of my guru. I had to play on my own and, to my delight, could see that my music left its appeal and impact at Delhi."

Switchover

"Many musicians who were playing the older types of flutes and flageolets switched over to this bass flute and tried to emulate the style of Pannalal Ghosh. I am happy, in a way, I was responsible for opening up a new prospect for this instrument", he said with a smile.

Twelve years ago as an ideal finishing touch to his apprenticeship, Pannalal Ghosh conferred the hand of his daughter on his pupil. The words of his guru who became his father-in-law, too, are repeatedly recalled by Devendra Murdeshwar.

"With this I trust you with my music and confidence hoping that you will carry on the classical tradition in the art. Remember it is not that easy now. There are many hurdles and temptations and the foremost among them is money. There are many ways of earning money but always adhere to the honourable one.

"Secondly, remember how music elevates and ennobles a man. You will realise this as you grow older and your conceptions attain greater maturity. Then you will understand that there could be no greater happiness than finding that peace of mind and an inner harmony."

Devendra Murdeshwar has divided his time between official duties and imparting the art to earnest students among whom are a few from overseas. One of them, Lyon Leifer, also performed with him in Bangalore.

In the light of the words of late Pannalal Ghosh, what does he proposes to do in future? "Spread the beauty and message of our classical tradition because they embody the very spirit and creative genius of the land" said Murdeshwar in conclusion. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1966

100. The Maihar Band

During the 1920s and 30s a few musical instrumental ensembles designated as 'bands' were popular. To name a few – Jagannath Band, Nathamuni Band and the Mysore Palace Karnatic Band, were not orchestras in the Western sense. The age-old Nagaswaram ensemble had been enlarged to include some Western music instruments like clarionet, saxophone, key flute, brass and even side drums. The idea was more or less borrowed from the military bands, but the music was mainly Indian in character.

These bands gave katcheri-like performances and also formed a part of social events or processions. Most of these bands have, however, disappeared except for a few like the old Mysore Palace Band, which is now called the Police Band.

While these bands were mainly popular in South India, another band was making some sort of history in North India. The Maihar Band, as its name indicates originated in Maihar, petty principality in the present Madhya Pradesh. But the uniqueness of the band was that it was the creation of one of the outstanding music masters of this century – Ustad Allauddin Khan.

The origin of the band is interesting. When a large population of the State died in an epidemic, Brijnath Singh, Raja of Maihar, initiated rehabilitation programmes for those affected.

He suggested that Allauddin Khan teach music to the orphaned children so that it may bring them peace of mind. The Ustad adopted about 30 such children, built an orchestra with them. He was a strict and dedicated teacher, but some of his methods were amusing according to some oldtimers. He would persuade, shout, and even box the ears of the boys. The compositions were all his and based on classical ragas and folk melodies. He made good use of the potentiality of each instrument.

Khan also introduced many new instruments, all his own innovations. Naltarang, for instance is an instrument like a xylophone built out of discarded gun barrels. He also invented the Chandra sarang and Sitar banjo. When the band performed first, the word "band" was substituted for 'orchestra, ' because he felt the public would comprehend it better. In 1926 at Lucknow it created a sensation.

On popular demand, the Maihar Band performed in many cities. In Calcutta, Tagore himself was present. Now only two of the original members are alive and are training new generation at Maihar. When the second generation Maihar Band performed in Bangalore four yeas ago they had to perform thrice as against the scheduled single performance. A real tribute to the evergreen quality of this creation of Ustad Allaudin Khan. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Deccan Herald, 1989

101. Striking notes on exotic instruments

An International Karnatik Music Conference was held for the first time at Durban in South Africa, under the auspices of the Durban University and the International Centre for Performing Arts. The rare event drew scholars and practitioners of Karnatik music from several countries like Sri Lanka, Canada, UK, Guyana, Botswana, Malaysia and Mauritius. A large contingent from India, particularly South India, also participated.

The only representative from Karnataka was H S Anasuya Kulkarni of Bangalore. At a conference which covered various aspects of Karnatik music from ancient to modern periods, she introduced an exotic touch. Though her lecture-demonstration and performance centered round Karnatik music, she did it with an instrument of alien origin, an Indonesian musical instrument – anklung, which she has adapted to the Indian music scales.

Anklung is a highly refined bamboo rattle. Carefully tuned vertical bamboo tubes slide into a groove on a horizontal bamboo bar, producing pleasing chimes when shaken.

But anklung is just one of the foreign musical instruments that Anasuya has mastered. Besides a study and practice of instruments from various musical cultures, Anasuya has also developed a passion for their collection. Some of them were obtained from readily available sources, while a few were acquired from rare and dangerous places.

How did she gain expertise over various instruments? It is an interesting story. The quest started in 1964, after her marriage with N.R. Kulkarni a senior executive of the UDO (United Nations Development Organisation), which meant postings to various parts of the world. Anasuya utilised the period of stay in each of those countries profitably. She studied the music of those countries to gain proficiency in both theory and practice, especially in handling musical instruments. And she reciprocated by teaching Karnatik music. Her strong musical background, which she had developed even before marriage, enabled her to grasp the

forms, techniques and other intricacies of the music of those countries easily. She could also interact with musicians and musicologists easily. "If one is proficient in Karnatik music, it is not difficult to learn any other system of music in the world," says Anasuya.

For more than three decades, Kulkarni was posted to several countries. During that period, apart from learning the music of different countries and performing on many foreign instruments, Anasuya built up a fantastic collection of instruments. Some of them are very rare and not found even in the well-known museums in India. She has instruments from all four categories i.e *tata* (chordophonic), *anaddha* (membranophonic), *ghana* (idiophonic) and *sushira* (aerophonic).

Before marriage, Anasuya was a popular figure on the Bangalore concert stage; reputed for her smooth but clear voice and energetic style of singing. She had studied under two distinguished violin maestros – R.R. Keshava Murthy and Mysore T. Chowdiah. In fact, I remember Anasuya bagging a gold medal in the conference of the prestigious Madras Music Academy in 1954 – a rare honour in those days. Thus she had enough experience when she entered alien lands and could grasp even the finer details immediately.

The first stop in her musical quest was Afghanistan. The eight years she spent there were utilised profitably. She learnt Hindustani music under the late Muhammed Hussain Sharang of Kabul, who was a musician of the Afghan Royal court. He was also known in India as a representative of the Patiala Gharana. Then she took to playing Rabab under his guidance. Besides learning to play, she bought one and thus she laid foundation for her collection.

The eight-year stay in Kabul brought about a total change in her perception. In fact, Anasuya felt as if this stay opened a window to new vistas of music. It made her look at music with new eyes and also stimulated in her, an urge to explore new worlds. She made an effort to interact with musicians and musicologists of countries where she stayed, apart from studying their music and culture. After Afghanistan, the Kulkarnis were posted to various countries, where Anasuya not only acquired musical instruments, but studied under reputed masters. In Papua New Guinea, for instance, she studied the regional, tribal and aboriginal music under Prof. Sandra Perreira and in Uganda under Profs Kissa and Kssawa. In Ethiopia, she studied under Prof. Woube Kassaye, Alamayu Fanta, Malaku Gelaw and Alamu Aga. She studied theory, the

practical side, the vocal, the instrumental and legends too In return, she taught Indian music to earnest students. But her six-year stay in Jakarta was the most rewarding and satisfying period in Anasuya's life.

Besides reinforcing her confidence it gave her the opportunity to visit various centres, meet distinguished performing groups, scholars and practitioners, and compare the relative aspects of Indian and Indonesian music. But acquiring practical knowledge seemed difficult. Though everyone was polite, she sensed an invisible wall between them.

Meanwhile, she started teaching music to some Indian families there. She had to think of various strategies to make her Indonesian counterparts open up. Finally an old adage – the way to the heart is through the stomach – worked! Anasuya, as much an expert in culinary art as music, started carrying homemade delicacies when she went visiting Indonesian musicians, especially the master, Wayang Diya. This had a mellowing effect on him. Finally he opened up and agreed to teach her the intricacies of Indonesian music.

As Anasuya learnt later, there was a reason for everyone's aloofness. She had noticed that despite their politeness, Indonesian nurtured a latent resentment against Indians for their 'big brother' attitude. Diya had more cause for resentment. He had been sent by the Indonesian government to study Indian music. But the Indian Guru, under whom he studied, seemed more interested in pocketing the fee and was reluctant to give anything in return . And as if rubbing salt into the wound. he finally told him that "a foreigner can never comprehend the form and spirit of Indian music and is better that you return home!" But after realising Anasuya's sincerity and perseverance, Diya agreed to impart his knowledge of Indonesian music to her. Under his tutelage, she picked up fast. Later she got additional training under the eminent musicologist. Prof. Bernard Suryabrata and Pak Suleman of the Universitas Nacional.

Anasuya was able to study both the theory and practical aspects of Indonesian music in the three main styles. i.e. Javanese, Balinese and Sundanese. This included a study of the various principles, classifications, legends, the Gamelan ensemble and playing its different component instruments, like bonang, gender and gambong. She also trained herself to play the different Suling or Indonesian flutes in all the established styles. Other instruments like rabab and kadjapi(ancient Indian kachapi) were mastered. She travelled throughout the country, meeting musicians and exchanging information about Indian and Indonesian music.

She was adventurous too in her pursuit of knowledge. For instance, when she learnt that the notes of the Balinese scale – ding, dong, deng, doong and dang – originated from the sounds produced when stalactites are struck in the sacred mountain of Bali, Anasuya, notwithstanding numerous hurdles and dangers, went up the mountain, visited the cave, sounded the stalactite, recorded them and found that the age-old belief was true.

But her mastery of anklung was an achievement. As already stated, anklung is a bamboo instrument which produces metallic chime-like sounds. It is popular in Indonesia and Thailand. Each frame produces one note and a performance of anklung requires a minimum of as many members as there are notes in the melody. Each player shakes his anklung at a particular stage in a sequence to produce the required note to form the melody, which sounds like swaras strung on a string; rather like a jalatarang.

After a careful study of the instrument, Anasuya got the idea of playing the solo, dispensing with the numerous players that a conventional performance on the anklung requires. She got a wooden stand with hooks prepared. An anklung was hung on each of these hooks in the scalic order, covering two octaves. Next she got them tuned to Indian musical scales, because there is a slight difference between the Indian and Indonesian notes in which the anklungs are tuned. And then, the musical bamboos are found mostly in Indonesia and their tuning is also done there. After these modifications and to the surprise of her Indonesian friends, Anasuya started to play Karnatik ragas and kritis on this modified anklung set. With quick strokes, she produced chimes and with lightning speed, sequences and created an illusion of continuity in the raga. She also carefully chose kritis with a minimum of gamaka ornamentations for the performance.

In India, Anasuya has demonstrated and performed this modified anklung and other instruments in her 'collection, at prestigious meets like the 'Durlabh Vadyya Vinod', 'International Music Conference' at Bhopal, at the Madras Music Academy and Indian International, Delhi. She has been so closely associated with their music that the Indonesian fraternity views Anasuya as one of them. This was proved when the Indonesian Cultural Ministry invited her as a member of their team to participate in the Indian Ocean Festival at Perth, Australia, for lecture demonstration and performance. But by then the Kulkarnis had already left Indonesia for Papua New Guinea on transfer.

Anasuya's collection of musical instruments comprises not only of the beautifully tinkling instruments of Gamelan such as the covered, bowl-shaped, bronze bonangs, the xylophone-like saron, gender and gambong; but also other exotic instruments like the highly decorated shanz (Monglia) bow instruments like erange (Namibia), tube endingo (Uganda) saw duang (Thailand), the two, stringed, spiked fiddle, rabab (Indonesia), seed maracas, devil chasers, (Papua), Jews harp-like gengong, which produces a croaking sound (Bali) and the split bamboo garamut. There are also a large number of wind instruments such as flutes, both transverse and vertical, sacred tribal flutes, pan pipes, pipes, bundle-like flutes, totem-like trumpets, a wide range of drums like the Sepic drum used in tribal head-hunting expeditions, talking drums and so on. In fact, going by quantity, width of range and exotic quality, this collection could make an interesting subject to study. It also deserves an exclusive museum. It is also noteworthy that Anasuya can play almost all these instruments.

After serving the World Organisation for more than three decades, the Kulkarnis, like homing pigeons, have returned to Bangalore. But Anasuya has no respite or time for relaxation. She is busy lecturing, performing and also working for a doctorate. And the urge to collect does not seem to have abated. During her recent visit to South Africa, Anasuya travelled into the interior parts and brought some drums to add to her fabulous collection. ★

Deccan Herald, 1998

102. Fritz Kreisler
Wizard of the violin

One of the well-known stories about the late Fritz Kreisler concerns his fondness for old violins. Ever on the lookout for these he visited an antique shop and fondled an old violin kept for sale. To test the dealer's capacity to assess the values of violins, Kreisler produced his Guearneri and asked how much it could fetch. After scrutiny, the dealer said that he had also an old Amati violin for sale and went inside to bring it out. Kreisler waited for a while and the shopkeeper returned not with the Amati, but a policeman to whom he said 'Officer arrest this man. He has stolen the violin of Fritz Kreisler and is trying to sell it away.' Kreisler was in a quandry, particularly about establishing his identity, because he did not carry his passport. Ultimately he gave the only proof possible in the circumstances, took out the violin and played a favourite piece 'Schon Rosmarni'. The thrilled shopkeeper apologised and said that it was enough proof because nobody except Kreisler could play it so enchantingly.

As an eminent and sensitive exponent of the violin, Kreisler's sentiments for mellowed violins are understandable. But his views were more logical when speaking of the instrument itself. 'Afterall it is the player' Kreisler used to say 'that produces the tone and not the violin. The melody is actually in the heart more than in the strings. A good instrument, then may be defined as one that puts the least impediments in the way of expression. Bad instruments are like shaky bridges or physical barriers that stand between you and your destination. It is the artist who does the journeying.'

It was a long and interesting journey Fritz Kreisler made from the day he had his debut in his seventh year and was accepted immediately as a student in the Vienna Conservatory at an age far below that prescribed for admission. It is a very interesting and eventful journey covering a span of more than sixty years till he discontinued playing in public twelve years ago. Some of the achievements and events in this span listed by his biographer Lockner are:

Kreisler could read music even before he could learn the three R's fiddled at four and played the national anthem correctly.

Kreisler's associations with the violin started in his third year, with a cigar box on which he stretched shoe laces to simulate strings and pretended he was playing good music. His father, Dr. Samuel Severin Kreisler was an accomplished but disappointed violinist, who could not choose music as his career (in preference to medicine imposed by his parents); gave expression to his intense feelings by assembling Chamber music parties at home, as it was the fashion of the day in Vienna and created the atmosphere. Recognising the earnestness of the child, one of his friends presented a toy violin, which launched Kriesler into music.

In the Vienna Conservatory, young Kreisler made very rapid progress and won the Gold medal when he was barely ten, under the kind and approving eyes of his masters, Joseph Hellmsberger and Anton Bruckner, paving the way for his study at the Paris Conservatoire under Massart and Delibes and eventual winning of the Premier Grand Prix over forty other competitors, some of them even twice his age!

Success in Paris brought him into the limelight and inevitably into the concert halls of the important centres of music culture on the Continent and also a successful tour of America. But returning home, surprisingly enough he had to lay the violin aside for a while and take to serious studies in other subjects like medicine, art, and so on.

For more than fifty years Kreisler's virtuosity was matchless. Yet his approach to music was humble. He was never obstrusive and opinionated. The humility, it is true, covered brilliance both in aesthetics and technique and manifested in unexpected situations and forms. To cite an instance: It was a concert in America. Kreisler commenced playing the opening national anthem, but found his violin silent. Passing the bow he found the instrument dead in the middle passes (unknowingly he had dropped soap suds on the bow while shaving; but somehow pulling through the item he wanted to retire immediately and investigate. But the Orchestra at once struck up a Paganini concerto, specially placed first for Kreisler's convenience. With no alternative he played the piece brilliantly, only with either ends of the bow, skipping the middle.

Ever remembered are his clear, beautiful notes; the precision and clarity in interpretation, even at the dizziest speeds. Surprised by his speed, and particularly the quick change overs from staccato to legato, somebody even tried to measure it and were amazed at the idea and poise in design and his perfect grasp of all the nuances of contrast in tone shading and accentuation, when the record was played slow. Still Kreisler was very

modest about these accomplishments. When someone complimented him on the lightning speed of his trills, Kreisler remarked that they ought to listen to Jascha Heifitz.

"Kreisler's virtousity overshadowed his prowess as a composer and arranger" wrote an eminent critic. Some of his pieces like 'Caprice Viennois', 'Schon Ros-marin', etc., are enthralling reminders of his creative conceptions, but this aspect, surprisingly drew him into the centre of a bitter controversy. For a long time he passed off a large number of such compositions, which were definitely in ancient mould, as arrangements of older and obscure compositions of Dvorak, Paganini, Tartini, Corelli and so on. For more than thirty years they were accepted all over the world as genuine old pieces. The truth was finally revealed by Olin Downes, the chief music critic of New York Times. Hearing Kreisler's arrangement of a composition by Paganini and unable to trace the original score to find out what changes were effected, Downes sought help from Kreisler and learnt the fact. When it was revealed the whole music world, particularly the critics, who were eulogising the genuineness of these compositions found themselves in the position of policemen whose pockets were picked. The controversy that raged across seas was interesting in the context of the "Bhanusimherpadavali" of Rabindranath Tagore which were also passed off as old compositions, in similar circumstances.

The controversy, of course, could in no way interfere, with his immense popularity, which was witnessed in his concert, exactly twenty years before his death-in 1942, after recovering from a serious accident. While the world bowed to his virtuosity, it still cherishes his nobility and remembers Fritz Kreisler as a Chavalier of the violin world." ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1962

103. Influence of West on the Music of East

Though the subject is simple looking, it covers a wide area because the word west is a relative term. Where does the west end and east begin? Where should one draw a dividing line? Let us take for instance India. All countries like China, Japan, South East Asia could be the east for India. Besides Europe, even the middle eastern countries like Iran, Arabia, Egypt etc. could be the west for Indians. And India itself could be the west for China, Japan and other Pacific countries. However this paper confines itself to India especially south India and the influence of west on this area's music. This is no doubt an interesting subject that has not been studied at depth in this country.

The music of nearer west that is Arabia and Iran has certainly influenced Indian music. This is attested by the old texts on Indian music and also the forms of many ragas in use especially in north Indian music. The influence of the west beyond the middle east that is the ancient countries of Europe is not very clear now because whatever influences were, have already been assimilated in to the Indian system. Certainly there were influences because of the considerable traffic and also invasions in turn which led to a mutual exposure to different cultures. And there must have been a give and take in the arts like music. Of course during the course of time most of them were assimilated leaving very little to remind their original source.

In this context I have to recall my own experience. Four years back when I went to China as a member of a cultural delegation, I visited an art institution at Lanchow. Those who have visited China are familiar with the self-esteem of the Chinese. Whenever we pointed at any objects and discussed, the interpretors gently reminded that they originated in China. In Lanchow art school, an young lady played PIPA the major string instrument of Chinese which corresponds to the Vina in its importance. After the performance, when I spoke a few words of appreciation, the Director of the institute also spoke a few words in Chinese which was interpreted as – Pipa is though the national instrument of China, it had its origin in India. This statement really surprised us.

Anyway the statement was teasing my mind. After return to India, I started checking up literature on the Buddhist travellers to China and also the ancient musical instruments of the 6th and 7th centuries, whose specimens atleast could be found in ancient sculptures. Finally I located a similar instrument in the murals of Ajanta. It is being played by an Yaksha in the top left corner of the famous 'Bodhisatve Padmapani' mural. It was really revealing, and there could be such evidence that influenced Indian music in ancient times lying in some obscure corners.

Throughout centuries there could be such give and take between India and the cultures of the nearwest. But in the present context the word west is used to denote music of the European countries whose concepts and forms are entirely different from the Indian music. Here also we cannot get a clear picture. We have to mostly speculate because no specific records are available in this respect. Earlier Europeans like Portugese, Dutch, French and the later English came as traders. It is doubtful whether they had any time to think of music, because they had to concentrate more on the question of their safety. A few generations later a better class with some cultural background started coming to occupy administrative positions. And it is possible they also brought music along with them. Music, here could be of two varieties, (1) For the armed force with brass, varieties of drums and other paraphernalia. (2) More suitable for social and cultural events consisting of refined instruments like Piano, Violin, Flute etc. Though the Europeans lived aloof from the main stream of life and in cantonments, the people of this country were also exposed to this new music, its forms, instruments etc. Some of them may have even tried to emulate these foreigners thus allowing European music enter the domain of Indian music.

The influence of European music was threefold idea, form and instruments. Bengal was perhaps the earliest to be so influenced because the prayers of the new movements like the Prarthana Samaj and Brahmo Samaj were similar to Church choirs with harmony. On the other hand the instruments caught the fancy of the people easily. While Violin entered the domain of classical music, the instruments of military music were adopted at a popular level. Many of the rulers in various states formed their own military bands. And there were also private instrumental ensembles labelled as Bands. Nadamuni Band of Madras for instance or the Mysore palace Karnatic Band may be mentioned in this context. They were very famous. Besides such Bands, some States also formed Orchestra on the western model. Again Mysore's European Music Orchestra for instance. Now the two musical instruments from the west that have comfortably established themselves in Indian music.

First the Violin. Possibly it entered Indian music especially in the south in the 18th century. The fact is attested by some paintings of the period where we find the violin in the instrumental team supporting dance performances. It was elevated to the concert stage in the early part of 19th century. And in this interval it has produced numerous distinguished performers. Now it is functioning both as a solo and supporting capacities. Its popularity and success could be attributed for two reasons. Its versatality and closeness to human voice. There are claims that violin was of Indian origin. It is true there were string instruments played with a bow and some like Violin with upward movement. The Ravanhasta or Pena for instance or with downward movement like Sarangi, Sarinda etc. Perhaps these instruments could not cope up with the developing ideas in Indian music. And Violin was very successful in reproducting these ideas sometimes even better than the original itself. Thus though the Violin in its present form is a contribution from the west it has been fully adopted into the Indian music system acquiring a distinct Indian identity in the process. While Violin has about 200 years of history in south India and Karnatic music, it is making its presence felt in the north comparatively recently say in the early part of this century.

The next instrument to establish itself here is Harmonium. It entered India sometime during the later decades of the 19th century and immediately caught the peoples attention. Indian traditional theatre was full of music in some respects, like the western Opera. Dramas were packed with songs for all occasions and situations. The reedy sound of Harmonium buttressed the high pitched singing of the actors giving body to their singing and carrying it to the farthest corners of the auditorium. Harmonium ruled the traditional Theatre in all parts of the country. It was inevitable that it was raised to the concert stage where it has comfortably settled, displacing the Sarangi in the process. This applies particularly to north India and Hindustani music.

In the south Harmonium is not much preferred in classical music. Other instruments that entered the concert stage in recent times are Clarinet, Saxophone, Guitar and Mandolin. Notwithstanding their origin in the west these instruments have been successfully adapted to the needs of Indian music and have acquired a distinct Indian Identity. Now to the forms.

Some south Indian composers seem to have been consciously or unconsciously influenced by songs from European music. The great

composers of Karnatic music like Thyagaraja and Muthuswamy Dikshitar for instance. They lived in the 18-19th centuries when Violin was just entering and establishing itself here. The Kuntalavarali composition of Thyagaraja'Sara Sara Samarai' for instance. It is completely different from a Karnatic mould. It sounds like marching tune. Another one 'Raminchuvarevaru' in Suposhini sounds almost like waltz. Dikshitar has also composed kritis whose structure is closer to songs from west. But there is also evidence that some of his kritis were directly influenced by the music of west. Designated as 'Jaathi Swara Sahitya' these kritis nearly 50 in number are the prototypes of some songs of European music. For some of them the original European music equivalent is also mentioned. These are all simple in structure, easy to grasp and most of them set in shades of Sankarabharanam equivalent to the C Major of western music. Dikshitar had opportunities to hear European music because his brother learnt it from some European musicians along with playing Violin. In fact his brother Baluswamy Dikshitar is credited with introducing Violin into Karnatic music. Some other later composers too tried to avail western music tunes and composed songs. These were called as Notu Swaras and a few musicians also rendered them in the concerts towards the end to provide an exotic effect.

We find greater influence of the music of west in the Indian context in the 20th century. This was more pronounced after the advent of Cinema especially talkies. The earlier talkies were prototypes of the traditional theatre. But later, music acquired a new dimension and was availed to produce effects, or evoke particular atmosphere etc. Thus Indian musicians entered the stage of applied music and orchestration, where music was viewed as something not merely to enrich the appeal of a song but functioned beyond like a painting. While the Filmworld utilised music in this spirit on the classical side, we have the 'Vadya Vrunda' of All India Radio that produced numerous thematic compositions where Indian thought availed the western techniques in its exposition under the direction of stalwarts like Ravishankar, Pannalal Ghosh, T.K. Jayarama Iyer, Emani Sankara Sastri etc.

The advent of the Electronic age has brought in new instruments, stimulated new techniques and also exposed the Indian music to newer experiences in sound and rhythm. This has generated new enthusiasm for bolder experiments like Indo Jazz or fusions etc. The newer generation particularly has been exposed so much to the music of west that it may have its effects on the shape of Indian music in due course. ★ ★ ★ ★ ★

Souvenir, 1994

104. Haunting music from a rare instrument
– Glass Harp

The "glass harp" sounds like something from a fairy tale, where we read about the tinkle of glass bells. The music emanating from this instruments, which looks like a trayful of wine glasses, has a haunting quality.

The tone is as transparent as the glass from which it comes and the music, in its totality, reminds one more of a harmonica than a harp.

Bruno Hoffmann is the only living exponent of the art of playing this instrument and there were not many of them even during its heyday.

Its origin is traced to Benjamin Franklin. It is stated that Ben used glass balls of different sizes to produce music and the instrument, of course, has undergone various changes since then. Now the moving balls have been replaced by fixed glass cups of varying sizes, each producing a sound of a different note. Hoffmann's instrument has been entirely designed and perfected by him.

The row of glasses fixed on a sound board remind one of the Indian jalatarang. But unlike the jalatarang no water is put into the glasses to vary the pitch. They have been tuned at the time of manufacture.

Self-taught

Still the use of water is not altogether dispensed with. Hoffmann moistens his fingers and lightly rubs the rims of the glasses thus producing music which is pure, fluid and almost ethereal in its beauty. Interlacing his performance with a breezy commentary in a heavy teutonic accent, Bruno Hoffmann plays both classical and folk music.

In fact during his last visit to the city he played compositions by Bach, Mozart, Beethoven, Gluck and other masters with a wonderful clarity of rendering.

How did he acquire this proficiency on such a rare instrument? Was it inherent in his family? "No I am a self-made man" said Hoffmann. "Initially I was unsuccessful. No sound came out from the glasses and after many disappointments and incessant experiment and practise I was able to grasp the real technique. And the next step was to play whatever I liked because I was always musically inclined," he said.

Speaking of the antiquity of the glass harp Bruno Hoffmann said that about two centuries ago it was very common although there were few competent players. In fact Mozart composed a quintet for that brilliant and blind virtuoso Marianne Kirchgessner who was the most famous of glass harp players.

Since then the popularity of this instrument declined not so much because of the difficult technique as the superstition that the glass harp had a malignant effect on people. It had almost passed into oblivion and after the War Bruno Hoffmann with his perseverance was able to resuscitate it.

But what is the future of this rare instrument? Hoffmann was not sure because as he averred "I am very busy propagating its art and in this connection have toured the whole world except Australia."

This is what brings him to Bangalore again. – Murali. ★ ★ ★ ★ ★

1968

105. Bandha Nritya

Rare dance form from Orissa

The Lok Utsavs, organised by the Sangeet Natak Akademi at Delhi, have brought to light many interesting forms in music and dance from different parts of the country. The similarities between many of them remind one about the basic unity in concept despite the diversity in modes of expression. Sometimes to the delight of cognoscenti and scholars rare and obscure forms surface.

The Bahuroopi, for instance, is one and during the recent Utsav another rare form – Bandha Nritya came on stage.

Ancient texts such as *Nartana Nirnaya* of Pundarika Vithala, *Sangita Darpana* of Chatura Damodara and the *Sangita Makaranda* of Veda describe Bandha Nritya as a regional form. These texts provide descriptions about the varieties and modes of performance. According to these texts, there are more than 10 varieties of Bandha Nritya and about 50 sub-divisions among them. A study of the description of the Bandha Nritya and its numerous varieties indicates that this form was popular in South India, and the names of some sub-divisions also suggest their association with Karnataka.

In this light the appearance of a party performing Bandha Nritya in the Lok Utsav was as surprising as it was fascinating to watch the young performers. This party of boys came from Orissa and their performance was described as Gotipua. The Gotipuas are male dancers, performing both the male and female roles. Their institutions seem to be distinct to Orissa. The boys undergo training under gurus. And it is a training which seems to be gymnastics, yoga and classical dance all rolled into one.

The Odissi text Abhinaya Chandrika describes many varieties of Bandha Nritya and it is presumed that these Gotipua boys are trained in those forms.

The party that performed in the Utsav chose the subject of the divine love of Radha Krishna for interpretation. They pranced, skipped with abandon and chose intricate postures.

Many postures seemed to justify the designation Bandha Nritya (the body being tied up in knots while dancing).

At one stage a boy appeared marching not on his feet but on hands. This posture had a resemblance to the Karana - Gangavatarana. The boy moved freely on his palms perfectly in tune with the varying patterns of rhythm. Bandha Nritya as seen on the stage suggested that it may come under the sub-division Karananeri.

Anyway it was a fascinating experience and it would be rewarding if scholars explore such rare varieties. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1988

106. Gorgeous Cambodian ballet

An interesting but unfortunately not well-published sidelight of the State visit of Prince Norodom Sihanouk to India was the gorgeous Cambodian Royal Corps de Ballet that accompanied the Royal party. Apart from the rich and colourful customers evoking pictures of medieval splendour and also reminding the fact of their kinship with India, coming from Cambodia, the Kambhoja of Hindu mythology another notable part of the ballet, was found in its leader, Princess Bopha Devi, daughter of Prince Sihanouk.

In their brief exposition of the classical Khmer dances, in Bangalore, the troupe presented three items, a dance of Apsaras; Rean Eyso and Mekala, the story of an Yaksha and Yakshini, and concluded with a piece similar to our Pushpanjali.

Students of history know the strong influence of India on the civilization of Khmers, whose crowning glory is found in the temples of Angkor Wat. These dances, which were very much like some of the bas reliefs of Angkor Wat coming to life, displayed that overall grace and stateliness in form. The costumes were full of gold and colour. Apart from those spiked crowns, the rich brocades of *panungs* (skirts) jackets and other ornaments like the curving epaulets (Bhujakeerti) all familiar in our medieval sculptures and not seen now even in any of our classical costumes, were very colourful and dazzling.

Apsara dance

The dances, on the other side, despite displaying many 'mudras' found at present in Indian dances, had overall softness and sinuous movements. People who were accustomed to the brisk tempo and foot work of Indian dances missed them there. The Apsara dance was suggestive of the celestial maidens playing in a Garden and was presented with grace and charm, which was seen at its best in the doll like features of Princess Bopha Devi as the leading Apsara. The frequent thunderstorms in Cambodia probably inspired the Yaksha and Yakshini theme. *Rean Eyso*, the Yaksha, is chasing Mekhala the Yakshini, for the magic crystal in her hands. He tries to plead and even terroise her by brandishing his

axe and ultimately falls down blinded by the light of the crystal. The dance was suggestive of the theme, clouds chasing each other and the flashes of the axe simulating the flashes of lightning.

The Orchestra-mainly percussion-consisted of Roneat Xylophone, Kong Thom - little suspended gongs and the flute *Pey Ar*. In the later stages they played another variety of wind instrument – Sralay, whose tone was very close to Shanai. In addition there was the drum *Sampho*, which though resembled a bigger version of Mridangam was soft in tone. Another interesting feature was that these dancers performed to the tunes of songs that seemed very close to some folk songs of India. But the more notable part was that the dances were conducted through the beating of a pair of Chings that were merely bronze talas, in the typically Nattuvangam fashion of Bharata Natyam. ★

Deccan Herald, 1963

107. E. Krishna Iyer
Reviving a dance tradition

Numerous greetings were received by E. Krishna Iyer on his 60th birthday celebrations in 1957. One of them, which was of great significance read - "He has done a great service to the south Indian art of Bharata Natyam by regenerating and restoring it to its original purity and dignity. More so, it has become a popular art not only in every household but also in all educational institutions. Kindly convey to him my good wishes for his health and long useful life". It was from Dr. S. Muthulakshmi Reddy, who worked for the abolition of the Devadasi system. She was a bitter adversary of Iyer who was on the other side of the fence, championing a cause she detested. But it is obvious that true to the old adage, time had acted as a great healer. Dr. Reddy had mellowed down enough to make a U turn and appreciate the work of Iyer, which she had vehemently attacked 25 years earlier.

Though Dr. Muthulakshmi Reddy is believed to be the first to work for the abolition of the Devadasi system, this had been accomplished nearly two decades earlier by the Mysore state. Under the orders of the puritan Dewan Sir K Sheshadri Iyer, the Devadasi system had been abolished in the state. All the temples were cleared of the Devadasis. Their age-old dance services were discontinued and the lands granted to them for these services by the monarchs of old, were confiscated leaving these women almost in penury. Commenting on this deed, Dr. D.V. Gundappa stated "with a misguided zeal to save society from prostitution, the government, by the stroke of a pen, abolished this age old institution of Devadasis and their services in the temples, like throwing the baby with the bath water. We do not know whether by this action society has been rid of this evil and prostitution has completely disappeared. But it also resulted in the killing of a splendid art nurtured by generations of creative minds."

But E. Krishna Iyer appeared as a saviour on the scene at the right time to save the baby in the bathwater, rejuvenate and restore it to a respectable position in society. He worked with a missionary zeal. His

was a many-sided personality - freedom fighter, Sevadal leader, musician, dancer, actor, writer, journalist, organiser, crusader all rolled into one. Whatever he took up, Iyer pursued it with determination, ignoring personal discomfort and even risk. He has been hailed as the saviour of classical dance, especially Bharata Natyam; and the one who rescued it from social prejudice and calumny and saved it from possible extinction.

Krishna Iyer was born on August 9, 1897 in a conservative family at a small town in Tinnevelly district. Those were days when the term 'family planning' was unheard of. Large families were more a rule than an exception. Krishna Iyer was one of the 14 progeny of Kailasam Iyer. But later he was adopted by one Easwara Iyer of Kallidaikurichi. His early life followed the usual routine - village school, high school at Amabasamudram, Christian College, Madras followed by a BA degree in 1918. Those were times when the air was resounding with the activities of the Swaraj movement. In his studies, Iyer concentrated particularly on history, culture, heritage etc. which was a sort of reaction to the prevailing inferiority complex in the country – a byproduct of the colonial education. He determined to uphold the glorious cultural heritage of the country.

The nationalist spirit gripped him in 1916, when he joined the Home Rule League, established by Annie Besant. He was the organiser of an All-Madras Students Convention and pursued this activity at a national level later; and resolved to devote himself to the cause of national freedom along with a few other youngmen. After graduation, Iyer decided to study law which he felt imperative for pursuing the cause of freedom effectively. He was called to the Bar in 1921 and built up a successful practice.

But the nationalist bug proved too strong to resist. Joining the Swaraj party, he travelled all over South India with S. Srinivasa Iyengar and S. Sathyamurthi, participating in processions and meetings where his singing of national songs, especially of Subramanya Bharathi in a rich, strong voice, was the focus of all attention. A new chapter opened in Krishna Iyer's life in 1927.

Drafted to oversee arrangements of the AICC session held in Madras, Krishna Iyer was appointed as the vice-captain of the 1200 member volunteer corps. He worked enthusiastically, utilised the opportunity to meet and develop friendship with many mighty and noble figures of the

country. In due course, he became the leader of the Hindustan Seva Dal. Very active politically, he jumped into the Salt Satyagraha movement in 1930 and was sentenced to jail for six months; he was arrested again in 1932 and jailed for another six months. After release, he took up the cause of labour, became the editor of *New Age*, a monthly devoted to socialism; was elected as a member of AICC; moved into journalism as the associate editor of *Free Press Journal*; was art critic for *Kalki, Dinamani, Indian Express, Madras Mail* so on, active on many fronts. No doubt Krishna Iyer lived an action-packed and colourful life. But he is remembered, not for these manifold activities but as the person who was responsible for giving a new life and respectability to Bharata Natyam.

A good figure, good voice and quality in singing were the factors that drew him to the stage as an actor (or actress?). With music dominating theatre, Krishna Iyer and the stage seemed to have been made for each other. His initiation to the stage started during his college days. His performances were so natural that at one place a crowd had collected near the stage entrance to take a closer look, because they could not believe it was not a woman, till Iyer took off the wig. The Sugunavilas Sabha brought out the dancer in him to the fore. When the Sabha decided to stage the classic of Kalidasa – Malavikagnimitra, Iyer was the natural choice to portray Malavika. He was obliged to dance here. To improve his skills, he later started taking lessons from a traditional Devadasi dance expert, Madurantakam Jagadambal, a disciple of Vazhavoor Samu Nattuvanar, who was reputed for her abhinayam. The audience at large was highly excited by his performance. And also impressed was the eminent Natyacharya Melatur Natesa Iyer who was present in the audience. He took young Krishna Iyer under his wings and gave systematic training in Bharata Natyam. This enabled Krishna Iyer to include items from Bharata Natyam either as a part of regular drama or as an interlude. One such item was designated as 'Cosmic Dance'. It was a pot and plate event. Unlike Kuchipudi, where the dancer balances a small pot on the head and dances on the plate, in the Cosmic Dance, Krishna Iyer danced on a large inverted pot and also on the plate. While dancing he also gave an interpretation of its cosmic symbolism. And for good measure, he also danced before the camera, as Brihannale, in the film 'Sairandhri' and presented a Tillanam.

Though his dances were viewed with scepticism and even indignation by a few, there was a gradual realisation that there was nothing derogatory

and the art of dancing was something to be cherished. On the other hand, this systematic training in Bharata Natyam enabled Krishna Iyer to speak with authority in its propagation. Instead of merely quoting a chapter or verse from ancient texts, he could provide a visual presentation with comments and thus creating an impact.

As already stated, the year 1927 opened a new chapter in Iyer's life. The Congress session, apart from the political side, had also an all -India music conference as an annexe where ustads, pandits and vidwans of national eminence participated. After the Congress session, this music conference emerged in a new *Avatar* - Madras Music Academy. Krishna Iyer was appointed as the Secretary and served the institution in that capacity till 1939. As secretary he was instrumental in organising annual conferences, festivals of young talents, started a journal for dissemination of information about music and established a college for music teachers.

Above all, he utilised this opportunity to serve the cause of Bharata Natyam and make the society at large conscious of its beauty and recognise its values as to regain respectability. With this objective in mind, he organised Bharata Natyam performances by hereditary dancers under the umbrella of the academy.

And it was not easy. He had to contend with the 'anti-nautch brigade' comprising 'decadent ritualists and anglicised clerks' as averred by Mulkraj Anand, and the Boadicea like Dr. Reddy leading the pack. A bitter controversy followed subjecting Iyer to a three-pronged attack by social reformers, professional devadasis and orthodox sections of the society. He weathered the storm. Later when he was in jail at Vellore, he continued his mission, discussed, argued and convinced political leaders like Satyamurthy, C. Subramaniam and so on about the importance of preserving this great heritage. Many of them later occupied important positions and helped Krishna Iyer in his mission.

Not satisfied at limiting these activities to south India, Iyer started venturing to the north to carry his mission on a national level. For the All India Music Conference at Benares in 1934, for instance, Krishna Iyer took with him, Dwaram Venkataswamy Naidu for the exposition of Carnatic music and T Balasaraswathi for dance. While he lectured, Balasaraswathi performed, illustrating the points. It was so appreciated that the conference president, Raja of Dharampur, requested repeat

perfomances. This was repeated at other performances too and it is said that invitations started pouring in for some dancers from the South to perform in North India.

To save it from an uncertain future, Krishna Iyer started persuading society ladies also to train themselves in Bharata Natyam. Thus one of the earliest society girl to train and give a public performance of Bharata Natyam was Kalanidhi (Narayanan). Next it was Rukmini Devi. Her arrival on the dance stage gave all the impetus for others to follow. Another person to follow was Ram Gopal. Bharata Natyam thus gained momentum and the pendulum has swung to the other extreme now.

After ensuring that Bharata Natyam acquired social acceptability and settled firmly, Krishna Iyer turned his attention to the cause of the dance drama, or the *Bhagavata Mela* genre. He propagated its cause through festivals and also took troupes on a tour to bring the art into the national focus. Meanwhile, his literary output was not flagging. He regularly wrote criticisms, articles and also two books – one each on music and dance. The book titled *Personalities in present-day music* carries pen sketches of musicians who ruled the Carnatic music scene during the early decades of this century. Following a scholarly introduction, the work features sketches of Ariyakudi Ramanuja Iyengar; Tiger Varadachar, Palladam Sanjiva Rao; Muthaiya Bhagavatar; Vina Dhanam; Musiri Subramanya Iyer; Dwaram Venkataswamy Naidu; Chembai Vaidyanatha Bhagavatar; C. Saraswathi Bai; Dakshinamurthy Pillai; Naina Pillai; Viruswamy Pillai; Vedanta Bhagavatar; Azhagunambi Pillai. For good measure four dancers i.e. Mylapore Gowriammal, Muthuratnamba, Kalyani daughters and T. Balasaraswathi are also included. The sketches are not mere cataloguing of biographical material, but critical analysis of their art, all couched in lively style. In fact it has served as a model for later writers of profiles. It went out of print long back.

In the early fifties, Krishna Iyer was appointed as the secretary of the State Sangitha Nataka Sangam. Here, he wholeheartedly involved himself in the revival and rejuvenation of Tamil Nadu folk arts.

He organised a survey and a series of festivals and brought into a larger and national focus, forms such as Bommalattam, Karagam, Dummy horse etc.

His fascination with performing arts - whether classical or folk did not reveal any diminishing signs even in the evening of his life.

It is doubtful if many of the present day dancers even know who Krishna Iyer is, let alone appreciate his services in the renaissance of Bharata Natyam.

He was like a *karmayogi* who worked for a cause with sincerity and conviction without any thought of returns or recompense.

And he had the satisfaction of finding his efforts become fruitful during his life-time itself.

Bharata Natyam gained social acceptance. Its popularity spread wide even beyond its natural borders northwards. A good number of highly talented and trained practitioners held its banner aloft and the old professional gurus acquired respectability and status.

Anyway, it is a scene that could gladden Iyer or may be he would not be all that happy with some of the new twists and turns Bharata Natyam is subjected to now. After an eventful life and also a life of artistic fulfilment, E. Krishna Iyer passed away in 1968. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1997

108. T. Balasaraswathi

Legendary Artiste

At a meeting to mourn the passing away of T. Balasaraswati, a speaker referred to her as the Natyasaraswati. He did not exaggerate. She was deemed as the outstanding exponent of Indian classical dance, known as Bharata Natyam now and especially, the age old tradition fostered and perpetuated by the dancers of the gods – the Devadasis.

Bala, as Balasaraswati was called, was the embodiment of all that was noblest and the best in this dance tradition. Her art was a synthesis of not only the twin arts of music and dance, but also of poetry, drama, colour, form etc. In fact a question often teased the minds of her admirers – what is Balasaraswati first – a musician or a dancer? Of course it was difficult to say.

As the grand daughter of Vina Dhanammal, she belonged to a family reputed for its excellence in music. But at the instance of her mother Jayammal, she pursued dance and revived a tradition which had stopped in the family a few generations ago. There were thus two sides to her personality – musician and dancer. And the question of musicianship acquired some importance in 1973 when she presided over the 47th conference of the Madras Music Academy.

The Academy is a prestigious body – a sanctum of purists. The presidential chair of their conferences is an exclusive preserve of musicians, mainly men. It was perhaps something of a shock, at least to some members, when a dancer was chosen to occupy the sacred seat. Even granting she was a celebrity in that field, was it not incongruous to invest a dancer with the title of '*Sangita Kalanidhi*? The conference started under the cloud of this controversy.

By a strange coincidence, I participated in that conference and had the opportunity to witness a memorable demonstration by Bala - the customary President's programme. She came as usual, dressed plainly, without any make up, sat quietly in the President's Chair, chewing *paan* and looking unconcerned. At last she came on the stage. Her brother, T.Viswanathan, leading the orchestra, sat in the side wings. Bala commenced singing some strains of *Yadukula Kambhoji* raga and started the

abhinayam. She chose one of her favourite Padams – *Tamarasaksha* of Moovanallur Sabhapathi Iyer. The opening strains immediately evoked a rich musical atmosphere.

Her voice was sweet, delicate and flexible, tellingly conveying the inner feelings perfectly in tune with the underlying sentiment of the theme. She began unfolding numerous variations of the theme in the passage *Tamarasaksha* which means "you are one with the lotus-like eyes I am ardently awaiting your arrival". Through appropriate gestures and perfectly matched facial expressions she portrayed the many-sided charms of the lotus, its movements etc. In such an animated and creative mood, Bala came off with newer, more fascinating and seemingly limitless variations of the theme. Infact she pulled back Viswanathan several times, as he moved on to the next passage, because fresh ideas were still surging in her. This prolific imagination and depth of feeling left the audience in raptures. It was pure unalloyed 24 carat *Yadukula Kambhoji* with no scope for any further improvement, said a senior vidwan there. This was repeated in other *padams* in Saveri and Begada, of course in a condensed form. It was an obvious answer to her detractors, a superb vindication of her superemacy in music.

This demonstration had an amusing fall out. The next day I had to present my illustrated talk on Kannada *Sringara Padas*. To sing the *Padas* I had brought two young ladies, who were accomplished musicians from Bangalore. After witnessing Bala's performance, the girls were dazed and were so unnerved that they refused to sing in the demonstration. I had to use persuasion, and had to almost drag them on to the stage for the demonstration. But they did well and even earned some appreciation from Balasaraswati.

Born into a family of music, art ran in Bala's blood. But though she was gifted in dance, several members of her family, including possibly herself, were not very enthusiastic. Those were the days when Dr. Muthulakshmi Reddy was crusading against the Devadasi system. It was natural that they felt it imprudent to pursue this dance tradition and suffer social prejudice and humiliation. Anyway she quickly mastered the intimate relationship between music and dance. In fact, Bala stressed this point in her presidential address and recalled the advice of her Guru Kandappa Pillai. In abhinayam, the whole body should be tuned to the music, in addition to the *Bhava* of the song. It should not merely follow the beat or rhythm of the tala, but should follow the contours of the raga,

move with the *sangatis* and *gamakas*. The whole body should be a vehicle of the total expression of *sangita, nritya, bhava,* and *rasa*.

Balasaraswati, of course strictly obeyed her guru. Kandappa was a perfectionist, and a disciplinarian of draconian dimensions. He would not tolerate even a minute fault. Once, while teaching a particular movement, Kandappa, dissatisfied with Bala's rendition made her repeat it for hours, but was still not satisfied. Finally, the poor girl was so exhausted, she slipped. Kandappan was so enraged that he rushed into the kitchen, and brought back a flaming stick to brand her arm. The beatings she received during the course of lessons were countless. But she blossomed into a consummate artiste. Making her debut at the age of seven, she enriched her art further under other gurus like Mylapore Gowri Ammal, Chinniah Naidu and the famed Kuchipudi Acharya Vedantam Lakshmi Narayana Sastry.

Bala's art defied the formulae deemed necessary for success in what may be called the post Devadasi period. Firstly, her figure was not willowy, svelte and glamorous. Bala was plump and plain. She would not use elaborate make up, neither did she load herself with jewellery. She never talked about her performances, nor did she try to cultivate promoters. They had to come to her. She was moody and selective indeed, a complex personality. An excellent dancer, but also a woman, capricious and temperamental. She suffered no fools and much less, mediocrity. This was one of the reasons that people in large parts of the country had no opportunity to see her perform in person.

Her performances were mostly confined to Madras and some other centres in India and abroad. Since her audience constituted mainly well informed and knowledgeable *rasikas*, it was perhaps natural that her art was elitist, although seasoned with the warmth and human element that brought even lay men to her wave length. Thus the Bala legend was born side by side with performer, and later superceded it.

She was proud and jealous of her art, its tradition and values and tolerated no adverse comments about them. In fact many people remember a day, about thirty years ago, when she challenged such a statement made at the National Seminar on Dance at Delhi, where the cream of the entire dance world of India was present. A member, while stressing the supremacy of *bhakti* against the *Sringararasa* averred that the latter could lead to vulgarising the art. Bala provoked, demanded time to have her say and to prove that *Sringara* was the source of all sentiments including *bhakti* . Of course, she proved her point through the *abhinayam*. Bala was

so worked up and impassioned she seemed to be almost in a trance, and by interpreting the themes of these rather erotic *padams* through delicate shades and nuances, she captivated the audience. Finally she challenged any person present to step forward and point out even one vulgarity or the lack of *bhakti* in the interpretation. The vulgarity if any is in the minds of the beholders and not in the art she said.

Twenty-three years ago, Balasaraswati began performing abroad, when she participated in the East-West encounter at Tokyo. One of her admirers there was Margot Fonteyn. She started visiting U.S.A. in 1962 and that year gave 40 performances in four months at major festivals and universities. One of these was given in a strange setting – a temple Mantapam rebuilt at Philadelphia Museum with the original pillars and stones brought from a dilapitated temple near Madurai. In 1963 she participated in the Edinburgh festival. Bala was the first Bharata Natyam dancer to receive the National Award of the Sangeet Natak Akademi in 1955. Over the years, she bagged numerous honours including doctorates.

Balasaraswati's art was so profound, it defied explanation and preconceived notions. It had to be only experienced. And it was an experience always fresh both for her and the audience. Hers was not a mere interpretation, but a sublimation of the whole theme. The essence of her art could not be captured even by Satyajit Ray in his film on her, but it lives in the memories of those who witnessed her performances or in the great Bala legend. ★

– Deccan Herald, 1984

109. K. Bhanumathi

At a recent function in Madras, the E. Krishna Iyer Memorial Medal was presented to veteran dancer Kumbhakonam Bhanumathi. There was also a symposium on the role of the traditional community of dancers and musicians (Devadasis in Kannada, Isai Vellalar in Tamil) in the preservation and development of these arts.

The medal, instituted by the Sruti Foundation in 1989, is presented in memory of the late E. Krishna Iyer who played a major role in the revival of the age-old dance form, now known as Bharatanatyam, when it was facing extinction under the onslaught of reformers. The medal is given to either an individual or an institution in recognition of services in the cause of the promotion and preservation of Bharatanatyam. The first recipient was Kamala (Lakshman) Narayanan. The following year it went to Kalakshetra, the Madras -based dance school founded by Rukminidevi Arundale. This year's event has more significance. Besides honouring veteran Bhanumathi, the award also recognises the services of a community which developed and preserved this noble dance tradition.

The Devadasi institution is several centuries old in India. The main function of the Devadasis was to practise dance and music as an ordained duty and to present them at the service of god and society. Nevertheless, a stigma had come to be attached to the Devadasis, with people deriding them as sirens who entice people to moral degradation. It is true that many in this community became targets of society's lust. Like other communities, the Devadasi community too had its corrupt and noble elements. But while vilifying them, the accusers seemed to forget that the exploiters of their own community were no less guilty. Of course, in a male dominated society, it was the women who were the targets. Many of those who had relationships with the Devadasis continued to remain respectable men, and some of them could have been even the pillars of society.

The reformist winds of the 19th century slowly zeroed in on this community. The reformers, with a zeal fired by their westernised vision, viewed the Devadasi artistes as the fountainhead of corruption and sin.

They aggressively campaigned for the abolition of the Devadasi system through what they called the anti-nautch movement. With such a vision, they could not distinguish between what they thought was vulgar dance (nautch) and the rich, centuries-old dance form with its spiritual and artistic background.

The process of abolition of Devadasi services in temples was started in Mysore in 1899, when Sir K. Seshadri Iyer was the Diwan. Within a couple of years, the dance service, which had been in practice in many temples for centuries, was stopped. The dancers were thrown out and the lands granted by the kings for their livelihood were reverted to the State. Commenting on this, the Kannada scholar and writer D.V. Gundappa remarked: "By this act, the authorities may have felt that they have done a great service to society. I don't know whether prostitution has been completely eradicated in society since then. But they have certainly killed a great art that had a tradition of centuries".

More than a decade later, Dr. Muthulakshmi Reddy led the "anti-nautch" crusade in Madras. The movement was totally against the dance tradition and the hereditary performers. Soon the Anti-Nautch Bill was passed. The community felt humiliated and retreated into obscurity. In this din, no one cared to make a dispassionate study of the problem, or even compared it with similar problems in the West. If this had been done, they could have seen that those who pointed accusing fingers at India were living in their own glass houses.

The word Devadasi means a servant or maid of god. But it is also used to refer to courtesans and dancers, particularly temple dancers. The lives of the Devadasi dancers were wholly devoted to their art. The dancer was ritually wedded to the presiding diety of the temple to which she was attached. She had to perform, before the god, dances ordained by tradition, at the prescribed hour and at various stages of worship during the course of the day. The Devadasis had also to lead the temple procession and perform during the various festivals. They also performed during the socio-religious events outside the temple. They were respected by society and invited to many ceremonies and festivals where their presence was considered auspicious.

The dancers were no mere puppets. They were very knowledgeable in their art. Some of them became legendary on account of their scholarship in shastra (theory) and excellence in performance. The name of Muddu Chandrarekha of the Thanjavur court springs to mind in this context.

In recent times, we have heard of Bangalore Nagaratnamma addressing an All-India Sanskrit conference in Sanskrit. And we have another instance of a Devadasi dancer of Bangalore writing an authoritative work on dance. She was Venkatasundarasani , daughter of Mariyasani of Ulsoor. Her work, entitled 'Saara Sangraha Bharata', published in 1906, is a handbook on the Bharata Sastra and testifies to her depth of scholarship. When, under the fierce moralistic onslaught, the community became demoralised and began to discard the art, E. Krishna Iyer appeared on the scene in the form of a saviour.

Krishna Iyer was a remarkable person. He was a lawyer, teacher, freedom fighter, cultural organiser, dancer, musician, writer – all rolled in one. Incensed at the tirade against a community which had practised a rich art for generations, Iyer started a sort of counter movement to focus attention on the glory of dance and the irrational attitude of the reformist zealots. This invited the fury of the reformers, led by Dr. Muthulakshmi Reddy, and other elitist elements in society.

To justify his stance, Iyer arranged a dance performance of the Kalyni sisters – Rajalakshmi and Jeevaratnam – from the Devadasi community during the annual conference of the venerable Music Academy. He was its secretary then. This drew a more virulent reaction from the reformists. Undaunted, he organised a similar performance by dancers from the community the following year. This was successful in the sense that it not only drew a packed house but also set the people thinking.

By his perseverance, Iyer restored dance to its rightful place. The art gradually gained popularity and social acceptance. One of the numerous messages of greeting Iyer received on his 61st birthday in 1957 makes interesting reading: "'Sri E. Krishna Iyer had done a great service to the South Indian art of Bharata Natya by generating and restoring it to its original purity and dignity. More so, it has become a popular art not only in every household but also in all educational institutions. Kindly convey to him my good wishes for his health and long useful life."

Guess who sent this message? It was none other than Dr. Muthulakshmi Reddy, the high priestess of the anti-nautch movement who had been after Iyer's scalp in the controversy over the revival of traditional dance. Post-Devadasi era dancers should be grateful to Iyer, but for whose relentless efforts the noble art itself would have perished.

Reverting to the Krishna Iyer medal function, 70-year-old Bhanumathi appeared on the dance scene when the anti-nautch controversy was abating. She virtually inherited music and dance and received further training from Vadivelu Pillai of Pandanalloor in dance, and from Mylapore Gowriamma in abhinaya. In music she had several gurus including Maharajapuram Vishwanatha Iyer and Semmangudi Srinivasa Iyer.

Bhanumathi had her arangetram when she was 11. It was not a social event like the modern-day arangetrams. She was first subjected to a severe test by a body of dancers and gurus. Next, she performed before a gathering of vidwans, scholars and rasikas who gave their stamp of recognition. She started giving public performances in the 1930s with her cousin Varalakshmi and this pair ruled the stage for several years. Bhanumathi retired from the field early and came to popular focus again when the Sangeet Natak Akademi conferred the annual award for Bharatanatyam on her in 1973.

Now, Bhanumathi exudes the dignity of a mature artiste both in demeanour and word. In her acceptance speech, she recalled the state of dance during her time and emphasised the points to be borne in mind to preserve the dignity and values of Bharatanatyam.

The audience was eager to have atleast a glimpse of Bhanumathi's art and was disappointed when she did not perform. The organisers persuaded her to present at least one or two short items in abhinaya. But Bhanumathi refused saying, "In my present physical condition, it is improper to give a public performance. It would be an insult to the great art of dance." ★

Deccan Herald, 1993

110. Dr. K. Venkatalakshamma

Guardian of Mysore dance tradition

Fifteen years ago, the venerable Madras Music Academy in a departure from convention chose famous dancer Balasaraswathi to preside over its 47th annual conference. Conservative brows were raised at this news and a minor controversy followed.

How could a dancer occupy a chair mainly meant for music vidwans? And what should be the title so conferred? The usual *Sangeetha Kalanidhi* which would be incongruous? Or something else?! and so on. And much of this anxiety was due to the inbuilt prejudice against dance and especially dancers.

Not much thought was given to the absurdity of this line of thinking in the light of what the ancient texts define as music. The texts aver that *Sangeetha* is the combination of *gita* (song), *vadya* (instrumental) and *nritya* (dance). As such, it was not the privilege of only musicians to chair such conferences. A dancer was also eligible to preside and receive the title of *Sangeetha Kalanidhi.*

But when veteran danseuse Mysore Venkatalakshamma was chosen to preside over the 21st annual music conference of the Bangalore Gayana Samaja, there was not even a whisper of any controversy.

Much has happened during the past decades. The monopoly over dance has shifted from hereditary families to various sections of society and the art form has also gained respectability and popularity leading to a stage where dancers seem to out-number music vidwans.

Perhaps Venkatalakshamma herself did not expect a sangeetha sabha to invite her to chair a music conference. It is an index of the respect with which she is held by different sections of people in the field of performing arts.

Venkatalakshamma at 83 is perhaps among the oldest living dance practitioners in the country. Honours have come to her unsolicited. She has always led a sort of sheltered life, never obscure but not too conspicious either, which of course is in the best durbar tradition. I should recall an instance to illustrate this point.

One day during the early 1960s, I called on the late G. Venkatachalam, eminent connoisseur and critic. During our conversation, I casually mentioned that a senior dancer of the Mysore palace was in town and if he (Venkatachalam) was interested, we could invite her for a chat.

Earlier in the day, I had dropped in at the AIR station on some work and had found Venkatalakshamma about to record some Kannada *Javalis*. Venkatachalam was excited at the information and despatched a friend with a car to fetch Venkatalakshamma.

As we did not have much time at our disposal, (Venkatalakshamma was scheduled to leave for Mysore in about an hour's time) Venkatachalam requested her to render *abhinayam* to any song she favoured.

Seated on the carpet, she slowly started humming and commenced with the verse *Atha Kathamapi Yaaminim* . This is the introductory verse for the 17th *Ashtapadi* of *Gita Govinda* and reflects the fluctuating moods of a *Khandita Nayika* or an angry lady.

It was a description of Radha, fully dressed and bejewelled waiting for Lord Krishna who plays truant. Feeling desolate and depressed, she removes all her ornaments.

When Lord Krishna finally turns up in the morning, Radha is very angry and rebukes him. Singing the verse herself, Venkatalakshamma started interpreting it.

In a short while, she got into the mood of the *Nayika*, visually conveying her various sentiments and their nuances underlying in the verse, sometimes embellishing them with her own ideas.

Her expressive face recorded a whole gamut of emotions from the angry to the amorous to the adoring – it was an interpretation, rich with *bhava*.

She no doubt followed the traditional stylised vocabulary but it was her inner feeling that imbued the *abhinaya* with a rare beauty and lustre that transcended virtuosity to project the personality of an angry Radha.

She followed it up in the *Ashtapadi – Yaahi Maadhava*. At its conclusion, Venkatachalam who had witnessed the scene in a sort of a trance, applauded and turning suddenly towards me asked in a tone matching the one of the *Ashtapadi*, "How is it you never told me about this lady all these days, denying me a fascinating experience?"

In a couple of days, he went to Mysore and spent hours witnessing Venkatalakshamma's *abhinayam, Pada, Javali* etc., apart from discussing related matters with her.

An illustrated article on the Mysore school of Bharatanatyam in the bulletin of the Sangeet Natak Akademi at Delhi brought Venkatalakshamma and other dancers of Mysore into national focus.

During the late 1950's each State had started taking stock of its own cultural heritage to discover its own distinct identity. Thus, little-known dance styles like the Kuchipudi and the Odissi surfaced and caught the popular eye, commanding public attention.

The Mysore style of dance drew the attention of dance enthusiasts and was also a subject of debate as many could not discern any major difference between the Bharatanatyam that was being practised and the Mysore style.

But it also made dance enthusiasts in the State examine the regional traditions and identify features that could be at variance with the Tanjore school, investing the local traditions with a distinct identity.

In the ultimate analysis, it was obvious that there was not much difference between the Bharatanatyam traditions of Tanjore and Mysore except for emphasis in certain parts.

The emphasis of Mysore was on *abhinayam* and the corresponding wealth of material in that respect. Thus it struck like a dialect of the same language i.e. Mysore, Coastal, Dharwad varieties of Kannada.

Not without reason because dance in Mysore was confined mostly to temples and the palace. Many famous names among Mysore dancers belonged to the temple tradition.

But Mysore was also the first to abolish dance service in temples about 90 years ago. The art then fell into disgrace and suffered a setback.

The art was preserved in some of the hereditary families with traditions of dance. While a small section received royal patronage, the others were patronised by the rich sections of the society more for ceremonial than artistic considerations.

A marriage in any of the homes of these rich patrons would be incomplete without a *mela* which was also considered a status symbol. On the other hand, it formed a part of the socio-religious functions in the palace like festivals, marriages etc.

The dancers naturally had to build up a repertoire of compositions that suited their occasions. The accent, however, was on *abhinayam*.

For this purpose, the dancers had equipped themselves with rich material – *Chitra Natya* verses from classical Sanskrit, Kannada literature, *Gita Govinda, Amaru Sataka, Pada, Javali*, etc. Though the gatherings were ceremonial, scholars were also present and the performance needed an intellectual appeal.

And thus dance in Mysore became part of the durbari culture. Dancers employed in the palace had little opportunity for outside exposure. As a result, notwithstanding her talent and deep scholarship, Venkatalakshamma could not come into the larger national perspective because the prime period of her life was spent as a *Asthana Vidhushi*.

She entered palace service in her 22nd year and was in her early fifties when she retired. Thanks to the Sangeet Natak Akademi, she earned national recognition shortly after her retirement. Honours came to her albeit slowly.

She received the Karnataka State Sangeetha Nataka Academy award in 1962, two years later the national award from the Central Sangeet Natak Akademi in 1977 she was conferred D. Litt. by Mysore University and though belated, the Rajyotsava award was conferred on her last year. Many other institutions have also honoured her.

She was born in a village near Kadur in 1906. Those were the days when dance was jealously preserved as family tradition.

Surprisingly Venkatalakshamma, a rank outsider, managed to learn dance and attain pre-eminence as an exponent.

She hails from the Lambani community. Then how was she drawn towards dance? According to her, it was her high-quality performance in a school day function which attracted the attention of a local *joyisar* (astrologer) who predicted a bright future for the lass if she trained herself in dance.

Spurred on by this prediction, she came to Mysore and was fortunate to come under the tutelage of an outstanding danseuse of the day – Jetti Thayamma. She underwent training in the old gurukula system and made her debut when she was barely 12.

Her affection and loyalty to her guru seem boundless. "Our guru was a stern disciplinarian when she was teaching and brooked no faults. She

was always after perfection, not merely preaching but could translate it into action convincingly. It was tough work for us students because when she took up any number for *abhinayam*, the variations in the interpretation seemedinexhaustive because of the richness, of her imagination. Each variation seemed fresh and carried a touch of originality. Notwithstanding the range and depth of her scholarship, Thayamma was very humble, more like a mother after class hours." says Venkatalakshamma reminiscensing.

Venkatalakshamma likes teaching and ran an institution, Bharatakala Niketan, in Mysore after retirement from the palace till she was appointed Reader in dance at Mysore University where she served for nearly 10 years. Her best pupil is Shakuntala, her own granddaughter, now teaching dance in the place of her grandmother at the university.

The State has also made use of her services. Venkatalakshamma conducted a short-term course in *abhinayam*, organised by the State Sangeetha Nataka Academy in 1976. Six years later, Kamaladevi Chattopadhyaya, Chairperson of the Central Sangeet Natak Akademi, invited her to conduct a longer course at Bangalore. Her platform appearances though not numerous were a real experience.

Though the vocabulary is stylised the interpretation is not sterile. It is spontaneous and has depth of feeling. Even such highly erotic numbers like the *Amaru Shatakam* verses are transformed into artistic pieces providing an experience that is more aesthetic than erotic, thanks to the neat balance between the serene and sensual.

Now in the evening of her life, Venkatalakshamma is still alert in mind and with her softly modulated voice recalls old times and interesting incidents. If she writes her memoirs, it could certainly form part of the history of dance in Karnataka.

She has not ignored the future too. She is deeply concerned about young dancers in the making but regrets a lack of seriousness and hard work among them which are needed to attain quality and perfection. She deplores the tendency towards short cuts and easy courses to achieve success which shape these young ones into soulless puppets instead of lively dancers. ★

– Deccan Herald, 1989

111. Kalanidhi Narayanan

Dancer down memory lane

A fascinating interpretation of Jagadodharana, the evergreen song of Purandaradasa by Kalanidhi Narayanan was an ideal finale for the exclusive abhinayam programme in Bangalore recently. It rounded off the two-week workshop on abhinayam under her direction. Organised by the Natya Institute of Choreography and Kathak, the workshop was one in a series to benefit and enrich the art of young dancers. Earlier, six participants in the workshop also performed select compositions. Preceding the Jagadodharana, Kalanidhi rendered abhinayam for a pada each of Sarangapani and Kshetrayya and also Javali.

This recalled another performance of Kalanidhi in the city years back. The portrayal of the mood and feelings of the Vasakasajja Nayika – a lady fully decorated awaiting her lord dreaming of the various moments of pleasure to come. And in sharp contrast was the interpretation of Javali *Meragadu* of Chinniah which portrayed a Khandita Nayika – a petulant lady angry at her wayward lover, complaining, rebuking and almost ordering him out. The delineation of a whole range of emotions relating to the fickle and fluctuating moods of these Nayikas easily shifting from one to the other testified to her mastery of abhinayam.

Esteemed as one of the few distinguished exponents of abhinaya in classical dance especially Bharata Natyam, she is much in demand as a guru and obliged to follow a very tight schedule. Starting from early morning and stretching to the late evening she teaches, whether at Madras or elsewhere. Kalanidhi is a work-oriented person, who seems to love teaching

The process also includes performing even though meant as guidance. It is an interesting sight indeed to watch Kalanidhi give expression to the subject (portrayal of the characters) also singing the numbers herself. The abhinaya, though employing stylised motifs, is spontaneous and involved and easily comprehended because it is so natural. The singing exudes a rich ragabhava and tellingly underlines sentiments of the theme. Sometimes it is difficult to decide which of the two i.e. abhinaya or music has greater appeal. They are so well-balanced and

mutually complementary. Even a casual glance at the repertoire of her dance recitals of early days reveals that abhinayam was Kalanidhi's forte. And it was a meteoric career. She came, scintillated and disappeared like a meteor to live only in the memories of some old-time rasikas.

The doe-eyed bright little lass Kaantu who used to play with her friends in Basavanagudi in the late 1920s could not have even dreamed that one day she would be a respected celebrity of dance art and much less direct workshops in her place of birth. Though she was affectoinately called Kaantu by her grandparents and others, Kalanidhi was the actual name bestowed by her grandfather K.A. Krishnaswamy Iyer. Popularly known as 'Headmaster' Krishnaswamy Iyer, he was a respected intellectual. In his *Jnapaka Chitrasala* (Gallery of Memories) Dr. D.V. Gundappa has devoted a whole chapter to Krishnaswamy Iyer. Iyer was a connoisseur and his area of interest covered literature, philosophy, music etc. He was a good violinist too. As a devoted upasaka of Devi, Iyer named the child of his daughter Sumitra as Kalanidhi. Sumitra herself was a talented lady and a good musician.

Kalanidhi's early schooling at Bangalore was in the Basavanagudi Home School, shifting later to her parents place to pursue studies at Madras. It was here she was initiated into dance. Those were days when the very word 'dance' was taboo in conservative families. It was strange that Kalanidhi was trained in Bharata Natyam to a level that she gave quality performances. How could it happen?

'Mainly due to the interest of my parents; says Kalanidhi'. 'My father Ganapathy was a very broadminded person. He had been to Germany and had a wide experience of the world. My mother was always interested in music and dance. This apart, Mylapore Gowriamma was often visiting us. Her abhinayam (though I could not understood anything then) somehow fascinated me and may have prompted me to imitate. Any way my mother took the decision against the disapproval of family members. My grand father was furious at a member of the family becoming a dancer', says Kalanidhi.

She was of course learning music seriously from Manakkal Shivarajan and came under the tutelage of Kannappa Pillai in Bharata Natyam. After Mylapore Gowriamma, Chinnayya Naidu who was also teaching Balasaraswathi took up her training in abhinayam. Kalanidhi made her Bharata Natyam debut when she was nine at Chidambaram, a hallowed spot for all dancers. She faced an audience of Vidwans and scholars from

Annamalai University and well-informed rasikas, but she does not remember details of the event.

Public performances followed later but at intervals. They were mainly for charity. My parents trained me in dance only for the love of art but never wanted it to be professional, she says.

Then the curtain suddenly came down on a promising dance career. The reasons according to Kalanidhi were several, but mainly the death of her gurus one by one with the final blow of her mother's death. She stopped dancing and her last performance before marriage was in strange circumstances. Udayshankar wanted to see Kalanidhi dance. But her father was not willing and finally it was arranged in their own residence. 'Among the dignitaries present I remember Vina Krishnamachar (brother of Tiger Varadachariar) and E. Krishna Iyer, reminisces Kalanidhi.

Marriage into a rigidly puritanical family sealed the fate of her dance career. She shifted from the dance stage to domestic life, devoting herself to the duties and responsibilities of a housewife for nearly 30 years.

She then made a remarkable comeback and the person responsible was the senior rasika of Madras, Y.G. Doraiswamy. He felt that while the country had a bumper crop of young talented dancers abhinayam was neglected. Dance without abhinaya is incomplete, and the only person who could set right the imbalance was Kalanidhi whose art he had watched from the beginning. He persuaded her to teach abhinayam to these young enthusiasts. It was no doubt challenging for Kalanidhi who had left everything about dance behind three decades back. She was also uncertain how she would be able to manage, but accepted on one condition – It would be experimental and free.

Since then a whole cavalcade of young and not-so-young dancers have benefited by her expertise. She also started her own institution Abhinaya Sudha for this purpose. She divided her time between teaching, lecturing and conducting workshops both in India and abroad. Recognition too came in due course, climaxing with the Padma Bhushan. Yet Kalanidhi is least affected and looks and behaves like a middle-class South Indian housewife.

Her repertoire is wide and varied and consists of different forms like Pada, Javali, Ashtapadi, Kirtana, Sloka etc. in different languages, all suitable for abhinaya. And it represents various composers like Kshetrayya, Sarangapani Sabhapathayya, Subbarama Iyer,

Annamacharya, Purandaradasa, Muthuthandavar, Vidyapati, Surdas, Jayadeva etc. This has enabled her to choose a different set of songs for each of students whether at house or in a workshop.

The programme on the concluding day in which Kalanidhi performed provided examples. One participant from each of the four batches rendered abhinayam for one of the songs in which they were trained.

The tilt in the programme was obviously towards Kshetrayya. 'Kshetrayya is my favourite composer', says Kalanidhi. 'His padas are interesting to performers from so many angles with so much scope for delineaion of each idea. With few words he has captured the very soul and essence of any Nayika or bhava whose interpretation, though challenging is also fascinating, taking us on a journey which is very exciting and seemingly endless.' mused Kalanidhi.

Kalanidhi has directed many workshops and crash courses in India and abroad. Regarding teaching students abroad, especially when they are born and brought up in an entirely different cultural climate, she said: 'This equally applies to most of our young dancers today. They may be born in this country. But they are equally ignorant of history, mythology, music and even their own mother tongue let alone other languages. But I find that the language of human emotion is easily communicable.'

'In fact one of my interesting experiences was in France. I was asked by Ariane Manchikine of Theatre-du-Soeil to conduct a workshop but was hesitant because all the participants were from theatre and had never seen Indian dance in their lives. Yet they immediately responded to my demonstration because according to them, they found many features in common, which proves the universality of abhinayam', she added.

Kalanidhi has also composed and produced many features selecting songs of various composers to portray different Nayikas and the various shades of human emotions successfully. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

– Deccan Herald, 1989

112. Vedantam Satyanarayana Sarma
– the first lady of Kuchipudi

In the dual aspects of Tandava and Lasya in the Indian classical dance, the Lasya part is considered to be the preserve of the female. This has particular validity when the subject is one of the principal Nayikas. Portrayal of the varying moods of the Nayikabhava is certainly demanding not only on the physique but more on the sensibilities of the dancer who is to express qualities ranging from the sublime to the sensual cherished in an ideal woman.

It is of course inconceivable that a man could understand, let alone undergo all these fickle and fast fluctuating moods of the female and give a convincing interpretation of the character of the Nayika. He is tempermentally unsuited for this even though well equipped technically.

A study of the classical literature reveals that in ancient stage plays that strictly adhered to the Natyasastra female characters were portrayed by women. It is not known when men intruded into this area, because till recently we find the Indian Theatre was entirely populated by men assuming roles which require an intimate understanding and delicate touch of the fair sex. But some of them to their credit, we may add, splendidly got away with it. In the realm of the dance drama, man is still prominent. Karnataka's Yakshagana, Kerala's Kathakali and the dance dramas of Kuchipudi are enacted only by men. They seem to be doing a good job too though some aesthetics may miss the delicacy of the feminine touch. This may be pardonable in the Yakshagana rooted in the folk life and possessing rugged vitality of its own or the Kathakali with its vigorous and virile tone. But it seems incongruous in the Kuchipudi dance which has an intensely romantic mood and a lyrical tone. Whether the masculine mind can comprehend and bring forth the emotional intensity so intimately associated with women is a question teasing many minds. But this question becomes irrelevant when we witness a performance of Vedantam Satyanarayana Sarma in any of the feminine leading roles of the Kuchipudi classics. His portrayal is so overwhelmingly

communicative and brings forth the natural character of the Nayika with remarkable ease and conviction. His expression is so natural even unto the subtle emotional shades that leaves one wondering whether any further improvement is possible. Generally his audiences, despite an awareness of his identity finds it very difficult to reconcile to the fact that the person on the stage is not an woman. For instance his portrayal of Devadevi in Vipranarayana. At the other end are people who have witnessed his portrayal of such characters are apt to believe that if he minds Satyanarayana could be more womanly than an woman and more sexy without her sex.

In these days when physical charm is believed to be a prerequisite for success as a dancer and an exhibitionism seems to override the sensitive and serious aspects of art, Satyanarayana's interpretation of any Kuchipudi Nayika seems to prove that artistry does not lie in the mere accentuation of contours and curves. Apart from the handicap of sex, his figure, we may say, is by no means ideal for a dancer or a sensitive Nayika. It is neither svelte nor shapely and suggests more of a lady who has been careless with her calories. Yet when once he is on stage and enters the mood, the question of his figure becomes superfluous. His characterisation is so poiseful, imbued with an intensity of feeling and above all executed with such an intimate understanding as to literally pale all other characters on the stage into insignificance.

Witnessing the transformation of Satyanarayana into Satyabhama is an experience as amazing as exhilarating. By what could be a virtual mental metamorphosis Satyanarayana or Satyam as he is known to intimates – invests the roles with all the passion, grace and dignity. His characterisation is as edifying as it is entertaining. It leaves a lingering effect in the minds of even lay members of the audience. They are deeply affected by the sublimity notwithstanding the occasional amatory tone.

It is in this context I posed to Satyam, the right person, the question which was teasing my mind from a long time. 'Kuchipudi dance dramas are said to closely follow the rules of Natyasastra. But contrary to the practice in ancient times, how is it men encroached upon the function of women here even though they may not be naturally suited for these roles?'

Like all the members of the several families in Kuchipudi village, fostering Natya, Vedantam Satyam, is a traditionalist. It was natural that he should invoke the name of Siddhendra Yogi who is said to be the progenitor of this school of dance.

"As ordained by Siddhendra Yogi" said Satyam, "only men were initiated into the art of Natya. Woman were strictly prohibited. The thought that the stress and strain involved in the rigorous method of training, in addition to the domestic duties, quite demanding as the wives of Vedic scholars and too much for their delicate constitutions may have been one of the factors which influenced the decision." But another one Satyam related in this context seemed more logical.

"The Dance-Drama or Yakshagana in Kuchipudi tradition, as one can see" he continued, is not a mere object of entertainment. The spiritual side overrides the secular or entertainment aspect. The performance opens with Jathi on Mrudangam to set off the requisite atmosphere. This corresponds with the Melaprapti and called as *Pratyaahaara* in Natyasastra. This is followed by the propitiatory songs in praise of Amba, Vinayaka, which could correspond to the *Vaktrapani* of Natyasastra. Then in the *Parighattana*, a *Mangalakalasha* or a sacred pot is brought and lustral water sprinkled on the stage, sanctifying the environs. The worship of the Indra and the installation of his flag or Dhvaja is the next one and the invocation of Ashtadikpalakas or guardians of the eight directions etc. give an entirely religious character to the performance. Due to natural reasons, it may not be possible for women to maintain a continuity in the participation (as it may happen occasionally) and the sanctity of the stage and performance. Above all the intensity of the Rasabhava, is so overpowering that participants with weaker mind could easily succumb. This will affect not only the sanctity but also pave way for the degeneration of the art.

Satyam is celebrated for his perfect portrayal of almost all the feminine leads in the Kuchipudi classics. He is Satyabhama in Bhamakalapam, Sasirekha in Sasirekhaparinayam; Usha in Ushaparinayam, Mohini in Mohini-Rukmangada; Gollabhama in Gollakalapam and so on. His portrayal is undoubtedly very evocative. It sets off the individuality of each character. However he must be partial to one or the other of them and I was eager to know which of those characters inspired him most to the highest creative mood and afforded him the greatest pleasure.

"Undoubtedly Satyabhama" said Satyam. "But what is so unique in the character of Satyabhama that is not found in any other Nayika of the Kuchipudi classics? 'Perhaps you are aware that the origin of the Kuchipudi school itself lies in the Bhamakalapam composed by Siddhendra Yogi. The role requires such perfection and I may even say, poses such a challenge to our sensibilities that it comes as a climax of ones career slowly graduating from other female lead roles" said Satyam.

Continuing he averred "possibly more than enyone else in the Hindu pantheon, Krishna has so much inspired creativity in Indian music and dance. It is either Rukmini or Radha who is always in the centre of the picture. Strangely enough it is Satyabhama who is preeminent in the Krishna cult in the Telugu country" Elaborating this point he said. "it is true that each consort of the lord embodies the noblest aspects of femine beauty and character. But according to the legend, in his vision of Krishna Siddhendra Yogi beheld, Satyabhama in company with the lord. Inspired by that situation, when he adapted the theme of the Parijathapaharanam from the Bhagavatam and composed the Bhamakalapam, it was inevitable that Satyabhama should be the heroine. Indeed the very tone of his Bhamakalapam indicates that Siddhendra Yogi completely identified himself with the personality of Satyabhama and possibly lived all those moods and feelings of the Nayikabhava of the character."

The popularity of this dance drama throughout Andhra is certainly responsible for the spread of what is called as the Bhama cult and the Telugu people consider Bhama or Satyabhama as the embodiment of all the noblest in feminine grace and virtues. Bhama's superiority over all others and the esteem with which it is held is signified in the very costumes, ornaments and the manner of her entry on the stage in accordance with the tradition.

As Satyabhama enters the stage behind a curtain, her ornamented Jada or Plait is thrown over the curtain. It is an indication of a challenge. If any one in the audience feels competent to outshine the dancer in the characterisation of Satyabhama or a debate on the Sastras, he may go up on the stage and hold the Jada. And if adjudged the winner, he is entitled to cut off and carry away the Jada as the prize!. "Above all" continued Satyam, "Bhamakalapam, is not merely a story of the love between Krishna and Satyabhama. It has greater spiritual significance. In its dual

aspects it symbolises a cosmic union. Krishna is the Paramatma and Satyabhama is considered as the Jeevatma and Madhavi represents the Arishadvarga, which interferes with the ultimate sublimation of the Jeevatma and Paramatma. This could in a way be seen even in the ornaments of the Satyabhama which have an uniqueness".

"On one side of the line of the partition of the hair is fixed a silver ornament representing the sun and on the other side one representing the moon. On the parting line itself is a string of pearls dropping an ornament over the forehead. Over this is fixed a parrot representing the *Prakriti* (Nature). On the back and on the top of the braid is the hood of a Serpent and on the Jada plait itself are fixed 27 stars corresponding to the celestial stars *Ashvini*, *Bharani* etc. At the end are three pendants like tassels representing the *Tribhuvana* or the three worlds. Below them are similar ones in triple bunches representing the Navagraha or the nine planets. Thus it is seen that Satyabhama symbolises the very Universe. Needless to add that this character is the very soul of the Kuchipudi tradition and held so sacrosanct.

Satyabhama is held so sacred in Kuchipudi and her portrayal is so demanding that very few of the dancers feel fully competent to handle the role with all the feeling and spiritual fervour. Satyam is no doubt the numero uno of this tradition now. Put he is the latest in the chain of masters who were preeminent in the portrayal of this role in their days. His uncle and the great Guru Vedantam Lakshminarayana Sastry, Vempati Venkatanarayana, Chinta Narasimhamurthy are some of the names that immediately occur and cherished in the annals of Kuchipudi. They jealously maintained the purity and the aesthetic aspects of Satyabhama.'

Curious to know whether he knew of any occasion when a Jada of Satyabhama was yielded to a contender, Satyam proudly retorted "Not any one from Kuchipudi!" "However I may mention an occasion as related by my elders that when a visiting party presented the Bhamakalapam with Satyabhama as usual throwing the braid over the curtain, Vempati Venkatanarayana went on the stage and held it. Before the contest, when it was discovered that the other party were the lineal descendants of a family migrating from Kuchipudi the contest was called off and the clash between Kinsmen averted".

Then what is the overall Bhava or sentiment of Satyabhama in the Bhamakalapam?

"Vipralambha Srngara i.e., portraying the mood of separation from the lord and yearning for reunion" said Satyam. "But Satyabhama is not a passive Nayika. She is petulant, proud and determined. Naturally the actor has to switch over into the varying moods of the Nayikabhava like Kalahantarita, Virahotkanthita, Swadhinapathika and so on to make a convincing and impactful presence of Satyabhama".

"But is it possible for a man who is tempermentally different to develop all these subtle moods and characteristics of the Nayikabhava and live them atleast momentarily as Satyabhama to invest the role with life? Are there any definite rules or methods of training for this?" was my next query.

"I cannot say there are any special lessons or rules to train for these roles. In fact ancient treatises like Rasamanjari have categorised man and woman into several Nayaka-Nayikas studying their various moods and other characteristics. The classification is so perfect, I may venture to say that they are relevant even in contemporary life. Apart from the training in music and detailed aspects of Tala, Nritta and Abhinaya that are instilled into a student, a study of the classical literature, epics and treatises on the sciences of emotion, form an important part of the study. Yet without *Swanubhava* or intuition it may not be possible to meet the exacting and creative demands of a Nayikabhava"

"I can say this for myself. When I have chosen a particular character, I have always made it a point to study its several bhavas or moods with references to the background, context etc. through the Epics and Kavyas and visualise a clear image of the character in my mind. This may not seem too difficult because despite their divinity, even the most sensitive and subtlest of the characters have been modelled mostly from experiences in real life. Still it is insufficient to bring in the full power and impact of the character, in the absence of sincerity and total integration of the performer into its personality. Often carried away by such moods, I have fancied myself to be Satyabhama spontaneously improvising the nuances as it could occur spurred by the mood of the moment. I shall be very much irritated even at the approach of men. Occasionally I feel as if in a trance too.

Fully integrating his personality into them and always portraying the feminine leads, is Satyam, even once for a change not inclined to portray other, especially male characters in these dance – dramas?

"Such questions have been posed to me often" said Satyam. "In fact I have been pressed and even tempted with large sums of money to portray at least Vishnu. But I have firmly rejected these offers, because I feel after identifying myself with all these Nayikas and living their moods and sentiments all these years, it is neither possible to reversify the emotional faculties nor is it fair to my chosen Nayikas or even the masculine characters I am obliged to portray" said Satyam.

"What do you consider as the essence of Kuchipudi tradition?" "Of course the Abhinayam. Bhava is dominant in Kuchipudi dance dramas. Here the art of expression is developed into a high degree and dance in its various aspects of Nrtta, Nritya etc. has been subjected to the needs of the dramatic exposition" was his answer.

" Then how do you feel about the belief in certain quarters that the abhinayam in Kuchipudi is unrestrained, is more erotic and sexy than for instance, Bharata Natyam?"

Perhaps Satyam could not comprehend and wanted it to be repeated. After hearing he was visibly pained and remarked "I do not know whether the question refers to Kuchipudi tradition in general or whether you have a particular feature of it in mind?" was the counter question. Continuing Satyam said "However you should remember one point. In Bharata Natyam each item or number is a separate entity in itself. But in the Kuchipudi all of them like Alarippu, Jatiswaram, Varnam, Sabdam and so on occur at some part or the other and not in a regular sequence. The dance steps occuring in the 'Poorvaranga' resemble the pure Nrtta in Alarippu. Similarly when Satyabhama is revealed first from the top of the curtain, performs Abhinayam, for the pravesha daru and sings a Jatiswaram. When coming out from behind the curtain she sings a Varnam. You find all the intricasies of foot work, the gestural and facial expressions here but integrated into the larger canvas of the dance drama. They are softened and subjected to the requirements of the drama as to enhance its appeal. The word Natya, you should know, does not mean merely pure dance (Nrtta) or Nrtya but a drama wherein all these

arts of music and dance are integrated. In this context could you please enlighten me as to which part or aspect of Kuchipudi is said to be sexy or erotic in effect?

"For instance, the Krishna Sabdam, "I continued. Pondering on this for a while, Satyam remarked "Krishna Sabdam is a part of Usha Parinayam. You should remember the context in which it is presented. Usha, as you are aware is a Mugdha Nayika that is a maiden on the thresholds of youth, uninhibited, innocent of all the different moods and feelings, their implications and significance etc., because she has yet to attain maturity. This song is presented while she is praying for lord Krishna to appear before, accept her adoration and worship. It is a spontaneous expression of how she longs to fondle and worship him and so on. Here she exhibits all the moods of the innocent maiden. This becomes meaningful when understood and appreciated in its proper context. Torn out of it, the Krishna Sabdam may convey no meaning atleast to the uninformed and evoke wrong thoughts and ideas."

"The essence of the Kuchipudi Abhinayam is to unify Srngara and Bhakti and sublimate the soul with the lord. Appreciated in that light these songs will be fully communicative and meaningful and underline the sublime character of the art. It is not the fault of Kuchipudi tradition, if one does not possess the proper perspective or developed that nobility of mind or the level of appreciation to enjoy it in the right spirit. For such people, almost all the traditions of our heritage in arts and Kavyas like Geeta Govinda convey no meaning and are fit to be thrown overboard. It is for man to rise to spiritual levels and not for the art to come down".

When he was chosen for the National award of the Sangit Natak Akademi in 1961, Satyanarayana Sarma was barely 27. It was rumoured that there was some hesitancy about bestowing this award – an honour usually coming to the artistes in the evening of their lives – on one so young. Perhaps Satyam too may have felt uncomfortable in the company of such patriarchs in the world of Music, Dance, Theatre etc., like Mudicondan Venkatarama Iyer, Kanthe Maharaj, Sthanam Narasimha Rao, M.V. Subbiah Naidu, Lalita Pawar etc. But during those minutes when he portrayed the celebrated Krishna Sabdam, following the conferment of the award, dispelled any such concerns and enraptured the audience.

Despite reaching this prominence, Satyanarayana Sarma is still the shy village youth unaffected by all this adulation and tempermentally not changed much from the day in his seventh year when the Gejja or ankle bells were first tied ceremonially to his legs at the Balatripurasundari temple at Kuchipudi, by his guru Chinta Krishnamurti who now conducts the Nattuvangam in his dance dramas. Satyanarayana Sarma was born in the Kuchipudi village in 1933, in the Vedantam family, one of the traditional Natyacharya families of Kuchipudi. Youngest son of Vedantam Venkataratnam, Satyam, after the initiation was first trained by his eldest brother Vedantam Prahlada Sarma and later came under the tutelage of the famous Guru Chinta Krishnamurthi who moulded him into a dancer who could handle all the leading feminine roles. In no time he proved his mettle in the role of Satyabhama and never looked back. After Banda Kanakalingeswara Rao the famous theatre person took up the propagation of the Kuchipudi art, Satyam toured throughout the country with him and established himself as the first lady of the Kuchipudi dance – dramas. Satyam and his troupe seem to be still insulated to any extraneous influences. There may be lying his strength. He is the first among the Kuchipudi Natyacharyas who has received this degree of national acclaim. Now he is also occupied with the running of the Siddhendra Kalakshetra at Kuchipudi itself in which students are trained in accordance with ancient Gurukula system. Despite his determination not to yield to the changing spirit of times, we do not know how long he can swim against the current. Discussing the Kalakshetra, Satyam admitted that he was obliged to break the tradition and admist some girls too for the courses. This is of course against the tradition established by Siddhendra yogi. It remains to be seen whether more male Satyabhamas and Ushas will graduate out of the Siddhendra Kalakshetra or Satyanarayana Sarma as the last master in this respect has to yield place to women, who are the rightful claimants of that character. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Illustrated weekly of India, 1966

113. Kalakrishna
New twist to bhama lore

The proud Bhama or Satyabhama, somehow appeals to the psyche of Andhras. Bhama is the most popular subject of their dance dramas. Indeed, she seems to symbolise the Andhra dance tradition. And somehow, the character attracts the males like moths because it has been mostly men who have portrayed Satyabhama through the years in the Kuchipudi tradition with telling effect. In that village, boys are trained thoroughly to perform Satyabhama's role. Over the years, scores of such youngsters appeared, danced, delighted the rasikas and disappeared when the male elements in them started obscuring Satyabhama. The possible exception is the durable Vedantam Satyanarayana Sarma.

The latest male Bhama to surface is Kalakrishna of Hyderabad. Those who witnessed his performance as Satyabhama during the recent Nitya Nrutya dance festival were struck by his remarkable identification with the proud Bhama expressing all the characteristics, the fickle and fluctuating moods of the maiden effectively.

It is hard to believe that Kalakrishna has no background in this art, like the members of the Kuchipudi families. Kalakrishna, now in his early thirties, was born far away from the Kuchipudi agraharam and in a sleepy village called Peddanki in Karimnagar district, in an agricultural family with no literacy, let alone classical dance tradition to boast about, Krishna and his brother were the first in the family to attend a school. Yet, his latent talent blossomed in favourable conditions as to make him a highly accomplished dancer.

In Kuchipudi, the role of Bhama is a virtual male preserve. But Kalakrishna represents a different tradition of the same theme – Nava Janardanam. Here he has trespassed into female territory because this form was being performed solo by Devadasi dancers in temple festivals in East Godvari district.

How did he choose this form of dance? "Some how I was always fascinated by dance" says Kalakrishna. "During school functions in my

village, I used to dress up like a girl and dance and the appreciation it brought in its wake prompted me to take up dancing, though I did not have even the haziest idea as to how I should proceed. After he came to Hyderabad to study further, someone advised him to seek the guidance of Vedantam Jagannath Sarma. He ended up eventually as a disciple of Nataraja Ramakrishna.

Kalakrishna marvels at his guru's range and depth of scholarship, and his tenderness with young aspirants. "He took me under his wing. I lived with him, he fed and clothed me and fully attended to my training which, I need not stress, was rigorous. He is a perfectionist."

In 1980 Kalakrishna made his debut in the Rabindra Bharati, Hyderabad and the people were delighted and also curious about this new form and more performance followed. Nava Janardanam was being performed by Devadasis for nine nights, the story spread over this period. What Kalakrishna is performing is only an abridged version. As a sampler, he performed again a slightly abridged version under the Tyagaraja Gana Sabha in Hyderabad for three nights. Since then, he has performed in many centres of culture.

But it has not been acclaim all the way. "My parents are not happy and do not like the idea" says the bachelor dancer. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1986

114. Peking opera : celebration in fantasy

It is not an opera in the Western sense. It is a sort of total theatre and has been an integral part of the cultural life of the people of China.

One of the oldest theatre forms in the world, Peking opera has a history of more than 1,200 years. Its origins go back to the Emperor Hsuan Tsung who lived in the eighth century.

According to a popular legend, he founded the Peking opera after witnessing a similar show in the Lunar Palace when he went to visit the Moon god.

Even for the uninitiated Peking opera is an exciting experience. It has a striking visual appeal, and an exotic aural impact, at least for the non-Chinese, in its supporting music. It is a combination of music, dance, drama which is highly symbolical and also has mimicry, funny acrobatics, comic pantomime etc.

Peking opera is essentially based on ancient lore, like the tales of warriors, exploits of kings and concubines or simple folk tales which are a mixture of fiction and fantasy.

Peking opera is like the Natya as defined by Bharata. The story unfolds through all the three modes of expression – *angika*, *vachika* and *aharya*. The *angika* aspect has formalised movements and stylised gestures, just as in Indian classical dance; and they are highly symbolical.

In the *vachika* aspect, one should note the songs. Many characters sing with a nasal tone melodies mostly pentatonic. Combined with the sounds of wood winds, gongs and drums, the total effect may be a bit hard on ears. But one must also remember that Indian music could create similar effect on Chinese ears.

The most striking part is the *aharya* aspect – costume and make-up. Just as ordained in the Natya Sastra, the actors use gorgeous costumes and paint themselves with colours and wear ornaments all appropriate and symbolic to the situation only. Peking opera attends to this aspect in a more lavish manner.

The costumes, mostly made of silk, are said to belong to the Ming period, that is, more than 500 years old. They are richly colourful, and are

worn by all characters from the emperor to a beggar. But there are slight differences in design that distinguish the status of the characters.

Peking opera also resembles Yakshagana and Kathakali in many respects – in design, make-up, stylised and symbolic movements, and duration, which could be six to eight hours.

The original eighth century form seems to have undergone some modifications about 500 years later. Emperor Chien Lung is said to have given it the present refined form.

This great folk art of China faced some difficulties during the Cultural Revolution. Some considered it reactionary and decadent. But the deep-rooted popular art eventually gained state patronage. The Chinese Performing Arts Agency strove to revive this ancient and most powerful mass communication form and re-oriented it without affecting the values or techniques.

Many of the old operas were retained but trimmed in size and duration and also new ones based on old heroes and popular stories were introduced.

The most popular of the operas is about the Monkey King, which is based on a 16th century fantasy. It has been popular for centuries. In the drama 'Havoc in the Dragons Palace', the mercurial monkey ever cheerful, mischievous and disrespectful, enters the palace of the Dragon King in the eastern sea.

The consequent havoc in the palace ending in the defeat of the Dragon King is fun-packed and exciting. Here the similarities between the exploits of the Monkey King of China and the Lanka Dahana episode from *Ramayana* where Hanuman is the hero, are remarkable and striking.

When it went abroad in the 1950s, the Peking opera was a sensation in Europe and America. Now India has an opportunity to enjoy the first-hand beauty and appeal of the Peking opera. The Jilin Peking opera troupe consisting of about 30 members is performing in four Indian cities.

The troupe is visiting Bangalore and participating in a workshop on April 6 and 7 where they hope to meet their counterparts from this place for discussion, interaction and exchange of views and ideas. ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1990

115. H.K. Seshagiri Rao
The patriarch of stage music

The ubiquitous Harmonium has been like an ugly duckling in the family of Indian musical instruments. It has been despised by purists and banned by the All India Radio. Nevertheless Harmonium has established its position and popularity on the stage – both music (Hindustani concerts) and theatre; particularly indispensable in the theatre as the main instrument of melody. It has buttressed the singing and infused a confidence in the acting fraternity. And it also wafts melody to large areas of the auditorium. In its hey days when music ruled the theatre, Harmonium produced highly talented performers, who could do all the wonders, pronounced impossible by the purists. To this distinguished group belonged H.K. Seshagiri Rao, the veteran Harmonist.

H indicated his ancestral town Hampapura. But for the public it signified Harmonium, they referred to him as *Harmonium* Seshagiri Rao. His love affair with this instrument started in his teens. His itching fingers caressed the keys of the instrument that was an important part of theatre equipment. But earlier to this, his relationship with stage had already started, when he was barely eight. The famous A.V. Varadachar took young Seshagiri, who sought an opportunity on stage, under his shelter. Boy Seshagiri was featured in girls roles. It was then he had an opportunity to see the harmonium, the instrument with black and white teeth producing wholesome music. All his spare time was devoted to play on this instrument. And possibly an inborn gift and also the serious practise enabled him to acquire mastery over its technique in a short time. But he also felt an inadequacy in the absence of proper foundation in classical music. Those were the days when music ruled the theatre. Irrespective of the time or context the characters burst into songs. And the quality of music too was highly classical. Purists no doubt treated the stage music as a lighter variety. But the old stage music sounds more classical than what we hear in music concerts these days. In these circumstances it became necessary for young Seshagiri to seek the guidance from masters to polish and reinforce his music.

Thus he had the good fortune of learning under eminent men of music like Mysore Vasudevacharya in Karnatic and Khan Abdul Karim Khan

in Hindustani music. And he also benefitted by Chamanlal of Gujarati theatre in the functional music of stage. This enriched equipment enabled Rao to give a new look to Mysore's stage music. The dramas of the Ratnavali Theatre of Varadachar were as popular for their music as acting. Part of this credit, especially in music should go to Rao, who was viewed as a wizard of Harmonium. Varadachar was fond of this young man and encouraged his activities not merely limited to music but also extending to stage technique etc. After the death of Varadachar, Seshagiri Rao joined the Amateur Dramatic Association and extended his activities to films too. Many of the hit songs of those decades were composed by Rao.

And enumerating the personalities Rao supported on Harmonium in drama, or the songs to which he set the tune and films for which he composed music, is like going through the pages of the history of theatre and film in Karnataka. They belong to such a remote period. In fact the latest opportunity to see Rao in action was in 1976 when he participated in the 50th death anniversary of Varadachar. The celebration also brought veteran like B.S. Rajaiengar on stage singing the old hit songs. When these veterans became forgetful, it was Rao on Harmonium who prompted and brought back on the tracks. Rao was the most active person on the stage. He was in mid-eighties then.

Seshagiri Rao was perhaps the last link with what is said to be the golden age of Kannada stage. He had a wealth of ancedotes, information and songs of those times. Always cheerful he (98 years) missed the century mark of his life by a hairs breadth when he passed away last month, or did he already pass it? One is not sure because Rao himself did not care to preserve any record. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald 1990

116. M.V. Subbaiyya Naidu
Doyen of drama

As a prelude to the important cultural event – confering the Sangeet Natak Akademy award for the year – the eminent recipients distinguished in the fields of music, dance, drama and so on, are announced and in this choice group M.V. Subbaiyya Naidu, the veteran of the Kannada Stage has been included.

For more than four decades, Subbaiyya Naidu is a prominent figure on the Kannada Stage and for about half that period also on the Screen. His popularity and repute as actor, director and producer of drama and films (in different languages) has spread beyond the borders of the Kannada country. He is also a pioneer in introducing certain features – play back singing and dubbing pictures into other languages – that are accepted as indispensible now. Recently he has staged a come-back by staging plays at his Sri Rajarajeswari Theatre, Kempegowda Road, Bangalore.

Sitting in the 'office' of his Theatre – a traditional tin sheet covered hall – Subbaiyya Naidu seems to signify the point, that despite fluctuations, time is standing still on the Kannada drama front. Naidu also appears to have changed little. It is the same personality – short of stature, fair of complexion and the lush handle bar moustache adorning the upper lip familiar to theatregoers for more than three decades.

Born in Mysore about 65 years ago, Subbaiyya Naidu comes from a conservative family whose interest in drama was mainly to witness seldom to participate. 'I can remember, even now, the forceful disapproval of my uncle, when I acted in a play stealthily' said Naidu smiling. My hobby, ever since I remember, he continued, was the wrestling ring, but my heart was on the stage. His interest in the stage was perhaps instinctive and his initiation was through the 'street plays' or crude *Yakshagana*. Gifted with a good voice and good looks, he impressed people especially in the role of Prahlada. The first smell of the stage, naturally spurred him to go before a real curtain and the alert Naidu availed any opportunity, especially by helping and co-operating with visiting troupes and utilising their equipment and stage for his troupe of 'rowdies'.

His enthusiasm and talents shaped thus, added to his initial successes – however sporadic they may have been – improved his stock and

Subbaiyya Naidu was invited to join many dramatic troupes with very fanciful and high sounding titles like : Sri Sarada Othello Theatrical Co., M.D. Baker Baig Troupe (purely Urdu Plays). Sri Sitamanohara Sangeeta Nataka Sabha; Sri Bharatajanamanollasini Karnataka Sabha, etc. – as was the fashion of the day. In the later troupes he was closely associated with some luminaries like the late B. Rachappa, Aswathamma, Mohammed Peer and others – who have passed into legend now.

Subbaiyya Naidu's entry into the 'Gubbi' troupe opened a triumphal chapter in his career. In the key roles of the hit plays they presented – Sri Krishna Leela, Subhadra Parinaya, Raja Bhakti and others – Subbaiyya Naidu's popularity ascent was rapid, the moving quality of his interpretation of those roles are still green in the memories of people. But an interesting turn was, his own venture – Sri Sahitya Samrajya Nataka Mandali – started in the early thirties under a suggestion from the eminent writer, late Nanjangud Srikanta Sastry and efficiently partnered by B. Nagendra Rao.

The Mandali turned new ground and raised Naidu to the crest of success. He was the first to introduce play-back singing in the south by engaging Periyanayaki and Janaki to lend their voices to the musical characters in Vasantasena (Kannada). Naidu should also be credited with the introduction of dubbing films into other languages in the south, which he did in his picture 'Harischandra'. But another achievement of which he could justly be proud is the daring venture into alien and even hostile fields, breaking strongly entrenched prejudices and winning people to his art.

When his 'Bhookailasam' (Telugu) was under production, Naidu had to weather a barrage of advance publicity that characterised him and his associates as poachers into the preserves of Telugu art. "No theatre would dare screen the picture for fear of boycott and heavy loss. At last we had to persuade a theatre owner in a remote corner of the Telugu country", said Naidu. "On the opening day we were shivering and awaiting the inevitable catastrophe. Even before opening time huge crowds had collected but there were only eighteen members inside. But after the intermission and after exchanging impressions, there was pandamonium to witness the picture. It ran for nearly six months there", he said.

Subbaiyya Naidu has acted many roles. He has portrayed some feminine leads like – Ratnakala, Mohasashane, Sudeshne, etc., with attendant grace, while his masculine key roles like Narada, Krishna, etc.,

are remembered for their dignity and poise and above all the feeling he put behind them. But one role, people recall with relish even now is Vikranta – in Rajabhakti. It is a story pivoted on the loyalty and faith of a servant to the Ruler and his family. In this, Vikranta suffers untold suffering, pain and humiliation; his son is slain as a substitute for the Prince (who is under his care) whose head the opposite faction is after. His wife is humiliated and even dishonoured. But Vikranta's devotion is deep and his loyalty unswerving to his Lord and the State. Subbaiyya Naidu virtually lived the role, identified himself fully with the spirit of the character. There was scarcely a tearless eye in the theatre at the end of these crucial scenes. In fact, it is said, while rehearsing these scenes, Subbaiyya Naidu was so overcome with emotion and grief that he tore off half a dozen scripts in anguish.

Subbaiyya Naidu returned to the stage last year, when he presented some of the popular plays like Sri Ramajananam and Bhakta Ambareesha in Bangalore and he has scheduled more shortly. "However successful an actor he may be in films, at heart he has a yearning to return home to the stage, in close touch with the people and where his artistry is put to real test." "After all the substance is in the stage and shadow on the screen. Naturally I prefer the substance" Subbaiyya Naidu finished smiling. ★ ★

Deccan Herald, 1961

117. March of contemporary art in Karnataka

When we discuss contemporary art in Karnataka, it is necessary that we take a retrospective view of how it developed and what the stimulants and forces were that acted in its forward march. We must also remember that Karnataka is functioning as a state only since 40 years. Before this it was fragmented and functioning under different administrations. Consequently, it is difficult to have a total view of the development of even art, let alone contemporary art, in Karnataka before the integration of these several units to form one state. Secondly, it is also necessary to have atleast an approximate idea of what is meant by modern and contemporary because these words are used to describe the artworks of this period.

Though one does not see much difference between the two words Modern and Contemporary in the context of twentieth century Indian art, on closer look certain subtleties are also apparent to draw a line that separates them. The word Modern could apply to those works – Paintings and Sculpture – that depart significantly from the traditional styles and techniques prevailing for a long time. Here again the word traditional could apply to those works that are essentially ritualistic in nature or icons that are intended for worship or contemplation and governed by the canons established from ancient times and which are different from a scientific thought and laws arising from such thoughts, approaches and also materials that are different from those that form the base of the traditional works. Thus the word Modern could denote not only a departure from the long-established canons, conventions and the medium used in the traditional works. In brief the word Modern applies to works that are rational than conventional in thought and approach and those which use materials different from the traditional. While the word Modern signifies a newness in thought, style, medium etc. the word Conetemporary signifies works which reflect the moods, atmosphere and styles of the times when they are created. Thus when one writes about the contemporary art it is inevitable one should start from the stage when art took a turn into the modern, the causes and influences that led to it.

The earliest signs of this departure could be traced to the beginning of the 19th century. There are works of course executed by European artists that feature figures in a three-dimensional form and also a geometric perspective which is entirely different from the traditional. There are some portraits too in oil colour – a medium unknown to the traditional. But they did not very much influence or affect the traditional artists. It is only when the educational system itself was reorganised after the British conquest of the entire country that the deviation from the traditional started. They introduced their ideas of education where art even though in an embryonic form was introduced. In most of the schools, drawing was introduced as a subject. And those drawings followed the patterns taught at the British – administered schools. It next led to a sense of inferiority among not only the art practitioners but even the public that started viewing the traditional as something decadent and the art works by the British and the artists trained by them as something modern and need to be followed. Next stage was when Indian artists trained in the western methods started producing works that became popular through mechanical reproductions. And this led further boost to actual training in these methods through institutions. Madras School of Arts and Crafts, and Sir J.J. School of Art had great influence on the art scene. Later institutions like the Sri Chamarajendra Technical Institute, Mysore, and the Nutan Kala Mandir, Bombay, became two focal points in influencing the artists from different Kannada – speaking areas, and turned out a large number of art practitioners. Some of them found employment in state schools as art instructors and in turn influenced the course of art. In addition, there were also private efforts like the Kalamandiram of A.N. Subba Rao at Bangalore which also trained students in these western styles. Institutions like S. Vijaya Mahantesha Lalithakala Mahavidyalaya, Hubli; Vijaya Kala Mandir, Gadag; School of Art, Dharwad; Bharatiya Kala Kendra, from Uttar Karnatak region, Ken School of Art, Bangalore; College of Fine Arts, Bangalore; Chamarajendra Academy of Visual Arts, Mysore; Sri Siddheshwar Kala Mandir, Bijapur; Ravindra Kala Niketan, Tumkur and S.B. College of Fine Art and Ideal Fine Art Institute, Gulbarga, have contributed in an appreciable measure to creating an appreciative atmosphere for arts in these parts. Thus when the new state of Karnataka was formed, the art scene was mainly dominated by these artists trained in the European academic styles. Some of them who had read or seen specimens of works from west which followed new isms were also influenced to some extent which was reflected in their works, even though they did not know anything about the different art movements that were giving a new direction to the art in the west.

Formation of Karnataka inevitably enthused people and the suppressed desires also surfaced. People wanted Karnataka to re-establish its pre-eminence and the art world did not lag behind. But they could not find a new direction to achieve their desires. Nevertheless attempts were being made in several parts of Karnataka to take art on a new course in tune with the changing times. Here they expected the state to take the lead. An atmosphere had already been created through several activities like formation of private art promotion institutions, exhibitions besides teaching institutions. These activities particularly exposed both the artists and art loving public to art in its several manifestations from the traditional to the modern as to make them art conscious. But again the process was very slow not to the satisfaction of the young artists who were coming out of the art institutions, who wanted to register their presence and the Karnataka art in the public mind both inside and outside Karnataka and join the main cultural stream. Meanwhile, the art atmosphere, especially at Bangalore was warming up. The exhibition of select works from the National Art Exhibition 1959 held by the Lalitkala Academy, Delhi gave a new experience both to the art-conscious public and artists. It opened a window to a changing art world not much known to artists of Karnataka. Meanwhile, artists from the neighbouring states which had the opportunity for higher studies in art started organising solo and group exhibitions which gave a further sharp edge to the art appetite of the young artists who felt directionless. Formation of the Lalithakala Academy by the state government in 1964 raised hopes of the art community to join the national mainstream and register their presence. But as it happens in most of the art organisations sponsored by the state, things could nor move with the speed in consonance with the aspirations of the artists nor could it be productive similarly. Anyway one could find a steady march in art activities in Bangalore and to a smaller extent in other centres of Karnataka. In this a large number of bodies formed by the artists themselves took an active part. Such bodies were formed, besides Bangalore, in South Kanara, Dharwar-Belgaum, Gulbarga and gave stimulus to activities in their respective areas.

Another factor that handicapped the artists was the lack of facilities for exhibiting their works. They had to resort to make-shift arrangements sometimes at venues not entirely suited for an art exhibition. The National Art Exhibition mentioned earlier had to be housed in a hall of the Intermediate College in the absence of any suitable gallery in the state capital itself. One can imagine the position of artists of other places.

Anyway private institutions like the Max Mueller Bhavan stepped in to fill this gap. The Lalithakala Academy itself was obliged to hold exhibitions in the Banquet Hall of the Vidhana Soudha. In due course several galleries were established at Bangalore, which gave a further push to the art activities. Though many young artists both from Bangalore and other parts of Karnataka were exhibiting works at Bangalore especially after the opening of the Venkatappa Art Gallery, a collective will was not forthcoming. It took sometime to materialise. Nomination of Dr. K.K. Hebbar as chairman of the academy in 1978 gave strength and a direction to the aspirations and activities of these young artists. Though the exhibitions by different artists helped cumulatively to build a required atmosphere, an exhibition entitled "We Four" where four eminent artists like R.M. Hadapad, Patel, Munoli and Hublikar participated, seemed a turning point in the art movement of the state. It spurred individual and group activities. The state academy also followed suit by organising artist camps in painting and sculpture.

Though he was away from the Karnataka art scene for a long time, Hebbar was persuaded to accept the Chairmanship of the Karnataka Lalithakala Academy and give a direction and boost to the art and artists of Karnataka. He did this within the parameters available to him. Besides toning up the routine activities, he energised the activities by the induction and encouragement to young talent and also took concrete steps for the creation of the young talent itself. He sent young hopefuls to famous art colleges like Baroda, Shantiniketan paying scholarships and thus enabled the formation of a nucleus of young progressive art talent which was hoped to carry the movement forward. In addition, some of these young artists by sheer competence and merit earned scholarship to study abroad at prestigious institutions. In addition, as already said many organisations formed by the artists themselves played a direct and indirect part in this emergence of Karnataka artists. To name a few – Mysore Art Council; Karnataka Painters; Rhythm; Samyojitha; Dakahavisa (Alumni of Davanagere school of arts); Contemporary Forum; Karnataka Chitrakala Parishat; all from Bangalore; South Canara Art Council; Jagrita; Creative Art council; Rainbow Art Council etc. in other centres of the state. The cumulative effect of the activities of all these organisations resulted in the emergence of a new generation of artists with a new perception and a new approach to art in tune with the times. They are forging ahead with confidence, work with independent thinking and developed individuals perceptions of art, styles, values etc. and have successfully competed in the national scene and earned laurels. The past

15-year span is very important in respect of emergency and development of contemporary art in Karnataka. How significant it is may be realised from an instance. At the time Hebbar took over as the Chairman of the State Lalithakala Academy, the number of Karnataka artists whose works had been selected for display at the National Art Exhibition of the Lalithakala Academy stood at five. In these 15 years the march of modern art in Karnataka is so fast that Karnataka has bagged 10 awards at the national level, one of them also of international consequence and nearly 90 artists have had the privilege of their works being selected for the National Arts Exhibition.

Thus art in Karnataka is no doubt on the forward march. It provides an interesting variety. There are artists who try a synthesis of old and new; who are boldly experimenting both on the realistic and metaphysical plane; some artists reveal a sense of social responsibility; some reveal a pure self – expression; many have experimented and availing new and even exotic mediums; most of them are well equipped with the history, theory i.e. fully aware of what and why they are doing. Most of them have studied different art movements in the west and also several isms, but do not appear to be fully swayed by them. Each work strikes like a personal statement. It is in this context often that a few questions arise about whether these artists are merely cocooned in their dream worlds or have any sense of social consciousness and responsibilities. As if an answer several positive events have taken place in this interval. It is an indication that the present generation of artists are fully aware of their environments, the problems and tensions (social and psychological) and also have a progressive outlook.

The first such programme was Kalamela organised during the post-Hebbar period. It not only brought most Karnataka artists to work at one place in congenial environs but also exchange views and thoughts as to give an intellectual impetus for the art. The people were not forgotten because the artists worked in the open and also took out processions so that people could know about the artists and art movement in the state. Apart from the work, they were also exposed to various levels of thought and ideas through symposia and discussions. The next important event was the Techno Art Exhibition in 1982. The theme was Science and Art. Thus the exhibition prompted the artists to think along new lines especially about the relationship between Art and Science enabling them to develop a scientific spirit in their thought and approach to art. Several artists also reveal their social consciousness and reaction to various tensions and tragedies of society. During the Andhra Cyclone for instance,

the artists reacted to this great tragedy through their works expressing their sensibilities through colour and brush very effectively. Mention must also be made in this context of the Painters camp organised by the 'Kriya Chetana Samskruthika Samsthe' to enable the artists to express their reactions to the pains and problems of the poor and downtrodden. A cross-section of Karnataka painters both young and well-known participated and their canvases revealed an interesting variety of forms, and colours reflecting those pains, tragedies and tensions. But the most noteworthy experiment was the Kalayatra, whose object was to take art to the people instead of people coming to the art.

Entitled Karnataka Kala Yatre '84, it was a bold experiment to take art to the masses. In fact the organisers themselves were not sure what the reaction could be. But they were all spurred by a mission. The participating artists were – V.G. Andani, C. Chandrasekhara, S. Dhanalakshmi, R.M. Hadapad, J.S. Khande Rao, Chi. Su. Krishna Setty, Pa. Sa. Kumar, J.M.S. Mani, N. Marishamachar, Aa.La Narasimhan, M.B. Patil, Shankar Patil, K.T. Shivaprasad, Venkatachalapthi, Vijaya Sindhur and A. Yusuf. Chandrasekhara C. was the convenor for the yatra. These artists toured and visited 28 places both cities and towns in different districts of Karnataka. It was no doubt a new experience both for artists and the people. While the varied and unanticipated reactions of the people were an experience for the artists the works themselves gave a strange and vex experience to the people. Kala Yatra '84 was the first of such attempts to bring the people and art closer. And though the object was achieved to an extent, the artists also felt that more such programmes were necessary to make the people true art conscious. In this light the present programme entitled Chitrayatre '95 is expected to carry forward the previous effort and achieve something more. Chitrayatre '95 is an event running for one whole year. It starts in November '95 at Belgaum and after wending its way at various centres concludes at Bangalore in 1996, covering enroute all the 19 districts besides Bangalore. Besides the district headquarters, it visits 20 towns too, and a few places outside Karnataka. Thus the Yatre visits more places this time and fifty artists are participating.

This Yatre, it is hoped, will strengthen the art consciousness in all those place covered by the previous Yatra and stimulate such interest in people who are exposed to this Art for the first time. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Souvenir Chitrayatre, 1995

118. Rangavalli
Vibrant patterns in colour

A Hindu home can be identified by the white geometrical designs drawn either in its front or on the threshold. These designs have been an inseparable part of a Hindu's life. They are present in everyday life, and with additional motifs and expanded forms during all socio-religious occasions from birth to death.

Their full grandeur is experienced during festivals. These designs are always considered auspicious and they are as much symbolic as decorative in their functions. Known as *Rangavalli,* or *Rangoli,* the absence of these designs before any Hindu home signifies an inauspicious occurrence therein – some calamity like death, when any sign of happiness or joy is prohibited.

These designs are also considered sacred, and in days bygone, they had to be erased only by hand, not with a broom.

Called by different names in different parts of the country – *Rangoli* in Karnataka, *Kolam* in Tamil Nadu, or *Kalam* in Kerala, *Muggu* in Telugu country or *Alpona* in Bengal – *Rangavalli* is perhaps an art as old as the Indian civilisation itself.

Its origins are lost in the mists of history. Such designs are to be seen in the pre-historic paintings in caves and rock shelters. Pre-historic man (or woman?) drew such designs. One could see there a profusion of geometrical patterns like squares, triangles, circles, concentric circles and more often, stylised forms of human and animal figures etc.

Their object is also not clear. It could be pure expression of joy, an attempt to illustrate an event like a hunt, or intended as a symbol of some magic ceremony.

As man gradually became civilised, these designs became more refined, but their various purposes, from the decorative to ritualistic and esoteric, do not seem to have changed much. We have the daily *Rangoli* – both decorative and symbolic – special designs for special occasions

symbolising different objects and deities; and different *mandalas* and *chakras* belonging to the areas of magic and metaphysics.

Rangavalli is mostly a female preserve. The various patterns, designs, their delineation, significance, etc., have been transmitted from mothers to daughters through the ages. During the course of time, their imagination expanded the designs and enriched them with a new forms and motifs. *Rangavalli*, though artistic in concept, also acquired new significance. It also became symbolical and an integral part of rituals.

In this process, it created newer and seemingly endless patterns and forms, opening a world as fascinating as it was fantastic.

Yet, *Rangavalli* is a simple art which requires no schooling, no courses of study. The equipment consists of a fistful of white rock powder and steady fingers. The elements – a dot and line. With his limited palette and elements, ladies draw a wide range of forms by slipping the powder through the thumb and fore finger, or through the slits between fingers.

A wide range of figures emerge on the floor cleaned with cow dung. First, the dots, then lines – horizontal, vertical, straight, curved, parallel, quadruple, circles, parallelograms, curving and flowing serpentine designs – designs, floral patterns, birds, animals, and so on.

The ladies memorise numerous designs by study of such forms drawn by others. Each design is based on the number of dots and lines. If one mentions any particular design, the drawer asks the number of dots and lines involved. They differ from design to design.

The latter also differ from occasion to occasion. There are different patterns for different festivals like Ganesh, Nagapanchami, Durgashtami, etc.

Though rock or rice powder forms the medium for general purposes, rice paste is used for special occasions and festivals. Lines of liquid red earth form the borders of these designs, and add to their attraction.

Though we come across a profussion of designs, the *Swastika* seems to dominate. Next to the *Swastika* is the *Padma* or lotus motif. There are special, and even complicated designs like *Seetadevi Turubu*, which resembles a complicate coiled coiffure. And ritualistic patterns have the space in between filled up with colour powders symbolic of the different deities. They have an elaborate process and rite involved while drawing.

The recently concluded *Rangoli Utsav* in Bangalore organised by the Crafts Council of Karnataka, presented a broad panorama of this ageless art. One could see the *Rangavalli* designs and patterns from different parts of the country – Tamil Nadu, Kerala, Gujarat, Maharashtra, Orissa, etc., besides Karnataka.

As its offshoots, there were ritualistic *mandalas* and *chakras* too. An additional masala was also provided in the form of 'Rangoli Music', eulogising the art through song, and a *Rangoli* poets' meet – the theme being *Rangoli.*

Prof. S.K. Ramachandra Rao's keynote address traced the origin of *Rangavalli.* Its various functions in the Hindu life were presented in the proper perspective. There were other speakers too, who described the *Rangavalli* as it flourished in different parts of the country.

But it was the demonstration by the ladies of various States that gave meaning and visual shape to these thesis. It was the centre of attraction.

The programme covered similar forms too, *hacche,* or tattooing, is so similar to *R*, and no less older than *Rangavalli.* The body of the tattooed man of Pazryrk, belonging to the 6th century BC unearthed in Siberia, testifies to this fact.

But the *Utsav* left an impression that what we witnessed was like the tip of an iceberg. There is more to it than is known about this art. Each region has its own variations. It would be a Herculean task to collect and index all these forms.

The *Utsav* also left two questions teasing one's mind: despite *Rangoli* being closely woven into the socio-religious fabric of our people, how is it not accorded the status of an art? Is it because it is the art of the common people, especially women? Even the ancient texts do not describe it. Perhaps, it could be classified under the *Dhooli Chitra,* mentioned in some ancient texts.

Secondly, where does one draw the line between *Rangoli* as it is known and the various *mandalas, chakras,* tattooing etc.? ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1989

119. Dunhuang's exquisite murals

About fifty years back, I read about the travels of Sir Aurel Stein and the discovery of the wall paintings in the Central Asian desert. To me names like Khotan, Bazaklik, Turfan, Tun Huang, etc., were mere dots on a map. But the descriptions of the wall paintings were fascinating and while reading these accounts I never imagined that one day I would have the privilege of seeing these wall paintings. Last year the Indian Council for Cultural Relations gave me this opportunity when it invited me to join a four-member cultural team to China.

The morning after our arrival in Beijing our interpreter announced the tour programme and when he mentioned Dunhuang I became alert. On enquiry it was confirmed that the old town of Tun Huang was now called Dunhuang, situated at the entrance of the Yangguang Pass, as mentioned by Stein.

Dunhuang is a small town in the western corner of China, but has a glorious past. It was established in 111 BC. The ruins of another old city by name Shazon are found to the west of this town.

Dunhuang occupied a strategic position in ancient times. The famous Silk Route to the west of the city was the gateway for the traffic from the west and the east. All the travellers and caravans from the west, that is, Europe, Iran, Afghanistan, and India from the south halted in this city for sometime after the hazardous and exhausting journey through mountains and deserts.

Similarly the westward traffic halted here to make proper arrangements to undertake the perilous journey. Besides deities in the caves were worshipped to ensure a safe journey. Thus, for more than a thousand years Dunhuang was a centre of trade, commerce and pilgrimage till it was bypassed and almost forgotten, but for the devotees of Buddha.

But Dunhuang's fame rests not on its strategic importance, but for the Mogao Grottoes that is, the numerous caves filled with statues and wall

paintings located about 25 km to the south of the city. Known as Caves of the 1,000 Buddhas, they are one of the wonders of the world like the Great wall of China.

Caves with murals are not new to us. We have the world famous Ajanta caves, but with a difference. Where Ajanta has 30 caves, Dunhuang has 492. They have survived the ravages of time, climate, wars, vandals and others. The setting is similar to the Ajanta caves with the presiding Buddha statues carved out of the precipitous rocky face of a hill and later figures and scenes from ancient lore and life were painted on the walls of the caves. This process went on for over 1000 years with the result that for more than a mile, the eastern face of the Minsha hill is honey-combed with caves of various sizes. While Ajanta is situated in a green wooded valley, the Mogao Grottoes are situated in the arid Gobi desert.

Except for a few poplars near the caves, it is like moonscape with sand and rock. In this arid forbidding place, a Buddhist monk named Le Zun, it is said, saw a vision of 1000 gold Buddhas more than 1600 years ago. Accepting it as a divine command he carved the first cave, and also the figure of Buddha for worship.

But Buddhism had entered China even earlier. Braving the hazards monks from India travelled through the Himalayan mountain passes to spread Buddha's teachings. It is said that as early as AD 67 and at the request of the Chinese Emperor Ming Ti, an Indian priest named Kashiapmadunga travelled to China. Along with him he carried a number of works of art. From that time, it is said, a steady stream of artist-priests went to China introducing Buddhist thought and art. They stimulated the growth of religion and some of them, it is said, settled down in that country, painted frescoes, carved statues and thus influenced the art of not only China but also Japan and Korea. The Wei dynasty emperors during the period to Three Kingdoms were devout Buddhists and encouraged these activities.

And for more than 1000 years spanning several dynasties, this work of carving and decorating went on without interruption.

The state no doubt patronised these artists and encouraged this religious and artistic activity in the creation of more and more painted

cave shrines. But considering the magnitude of this output, it is obvious that only state patronage could not have done it. Even after suffering from disintegration, destruction etc. throughout the centuries, the surviving material consists of more than 45,000 square metres of paintings and more than 2,000 images of various sizes. Besides the monarch's affluent sections of the society were also instrumental in the production of this wealth of art. Rich devotees vied with the state in the creation and dedication of new cave shrines. Portraits of such donors holding offerings are to be seen at the entrance of many caves.

With so much work around it is possible that the Indian artists were also joined by their regional counterparts from China. Through such joint efforts and cross fertilisation, the art forms also underwent changes leading to a style that was Indian in thought and tradition but expressed through Chinese idiom except in respect of Buddhist iconography.

The early murals seem similar to Ajanta and the technique adopted seems similar. First of all, it is learnt, the rockwall of the cave was covered with a rough plaster mixed with wheat husk. After beating and levelling with cotton cloth, it was again covered with smooth pasty plaster and lime. On this background the artists painted. They used colours of vegetable and mineral origin.

This gradual transition from the early Indian to the Chinese is discernable if one looks through the paintings from the Wei to the Yuan dynasties covering a time span of more than 1000 years. The earlier simpler forms became gradually more and more refined and decorative. And the change from the Indian to Chinese is also pronounced. This is reflected in the figures, background architecture etc. The features of the figures, their dress etc. are Chinese. The landscape, illustrations of Buddhist mythology and lore seem as actual scenes from the life around the artists of that period. In their totality the Dunhuang murals suggest a huge scroll of a thousand year Chinese history and life unroll before us. A sight truly overwhelming. It is difficult even to enumerate the contents of nearly 500 caves let alone describe them in detail. And the statues have to be treated separately.

The earlier paintings impress by their simplicity. The lines are bold, figures not excessively decorated. A gradual refinement in the works is

discernable during successive periods reaching its peak during the Tang dynasty (618-907 AD). Then the curve seems to drop gradually. Dunhuangs paintings may be classified into two broad categories – narrative and decorative. In the first are seen the numerous episodes from the life of Buddha, Jataka stories and others from Buddhist mythology, regional legends, scenes from everyday life and so on.

Under the decorative are the profuse designs decorating the borders. We find birds, mythical creatures like Dragons, Lotus, human figures all as integral part of the overall design. Noteworthy among the human forms are the Apsaras or the celestial dancers. They seem to have captured the fancy of those artists. Especially the flying Apsaras reveal a remarkable grace, rhythm and fluidity of movement. In fact the Apsara motif has gained in strength even now. The revival of the traditional dance of China is based on the Apsara motif. The hotel we stayed at Dunhuang is named Hotel Apsara and there is a large staute of Apsara gracing the main square of the town. And then there are banners, hangings all full of flying Apsara figures and form important souvenirs from China.

Entering some caves we suddenly feel as though they are covered with wall paper. But on closer look we find they are tiny figures of seated Buddha enclosed in 10-12 inch squares. And except those exposed to weather due to crumbling fronts and are faded, Dunhuang paintings have retained a brightness of colour possibly due to the dry climate of the Gobi desert.

Life at Dunhuang settled into a sedate pace after it lost its importance due to the shift in the trade routes. The monks, of course, lived there attending to religious chores while pilgrims braving Kazak bandits, visited and offered worship. The sleepy inhabitants were suddenly jerked into excitement at the turn of the century. While demolishing a wall a monk – Wang Yuan – opened a cave stacked with more than 60,000 scrolls, banners etc. a treasure trove of records of centuries of Chinese life and culture. The manuscripts dealt with not only events but also economics, philosophy, military, astronomy, medicine, arts etc., a veritable encyclopedia.

The distinguished explorer Sir Aurel Stein and another French explorer Paul Pelliot visited the caves in 1907 and bought a large quantity

of manuscripts, (including the world's oldest printed book) paintings etc., and carried them away to London and Paris to be housed in museums. Due to this act Dunhaung no doubt suffered some loss. But it missed a greater peril due to a peculiar circumstance. Two years before Albert Von Le Coq, a German explorer toured the central Asian desert areas and carted away a large haul of art objects. In fact he cut away whole walls containing murals and carried them away to Germany to be housed in museums. He was about to visit Tunhwang for the same purpose but a strange quirk of fate prevented this vandalism. When on the point of leaving for Tunhwang, Le Coq received a message from his leader to report himself at Kashgar.

After the establishing of the Peoples Republic, China has taken serious steps for the preservation of this great cultural heritage. And it has also established a Dunhuang Research Academy near the site whose object is not only to preserve this great heritage but also conduct research. The manuscripts have been a rich mine of source material and China has started looking inward too in reconstructing and reviving some of the traditional forms of music and dance based on the scores contained in these manuscripts. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1992

120. K. Venkatappa
Art's unbending sage

Mere mention of Venkatappa evokes the picture of stern patriach, highly principled, reserved, meticulous in manners and expecting the same from others. Venkatappa was like a rishi of the old than an artist of the twentieth century. A parnasala (hut) in the forest could have been the right place for him than an abode in a city. He lived like a recluse. Independent in spirit, he would neve be under anyone's obligation. Many must have been familiar with his habit of paying some money to the host even if the customary cup of coffee was offered.

Venkatappa spent most of his time engrossed in his work, contemplating, improving, to reach the ideal cherished in his mind. Triveni could be the right word to refer to his artistic personality. It was an ideal combination of the three disciplines of painting, sculpture and music. If Venkatappa's output appears scanty when compared with that of his contemporaries, it would be because he divided his time among the three diverse arts. Further, his contemplative nature and obsession with perfection placed limitations on the volume of his paintings and sculptures. His aloofness gave rise to many stories, none of which could be verified.

Now however, Venkatappa's diaries preserved in the State archives throw much light on his life and activities. Interesting information about him and also answers to many a question teasing one's mind are available in these pages. The diaries reveal Venkatappa as a highly sensitive person with an urge for perfection, adhering to rigorous discipline in all aspects of life. The entries are brief, precise and record his reactions to and views about persons and events. Invariably, the observations are forthright too, and indicate that he attached greater importance to principles than to personalities.

Take the entry in 1955 for instance. It relates to Dr. S. Radhakrishnan who was the Vice-President of India then. Some VIPs suggested that Venkatappa should invite Dr. Radhakrishnan to his studio because the Vice-President was a great art lover. Venkatappa's reply as recorded in the diaries is "I am not requesting or begging anyone to visit my studio

and look at my works. If he is interested and willingly visits, he is welcome."

Another entry relates to the visit of Prime Minister Nehru. The Congress big brass and the Chief Minister sent word that Pandit Nehru was to visit his studio. The time of visit was altered twice and by the time the VIPs came to the studio they faced a locked door. Venkatappa had gone out when the visitors did not turn up at the stipulated time.

Painting ran in Venkatappa's blood. His forebears were the court painters of the Nayak rulers of Chitradurga. His father Durgada Krishnappa was a reputed Chitrakar in the Mysore Palace. (In fact the notes of Venkatappa about the preparation of colours from natural sources, the ingredients, the blending etc. were of much help to this writer in compiling his *Traditional Paintings of Karnataka*).

The early training was at home and later Venkatappa joined the Chamarajendra Technical Institute (CTI) at Mysore. Passing out of the CTI, he obtained a scholarship to study in Calcutta. There he had the privilege of studying under masters like Percy Brown and Abanindranath Tagore, earned the latter's affection as to be treated as a member of his own family. In addition to painting, he also studied music in Calcutta which he zealously pursued subsequently under the veena maestro Seshanna, after returning to Mysore. Later he shifted to Bangalore and spent the evening of his life in deep study and contemplation and also trying to achieve the ideal of perfection in art – facts known to all who followed the march of art in Karnataka.

Was Venkatappa a traditionalist in art? Practitioner of western realism? Or an innovative artist deviating from both? Striking a path of his own and evolving his own style and idiom?

It is difficult to say. One has to evaluate his art works against the times of his creative period, say between the third and fifth decades of this century, when the Bengal school ruled and influenced the course of Indian art. Stylistically, his works seem to be a combination of East and West. But the thought behind is purely Indian. To quote Percy Brown about the front rank artists of his time:

"The work of the artists comprising the new school is not a slavish imitation of any of the historic styles or a composite creation based on the whole. On the contrary, their productions display an originality which is

definite assurance of each individual's personal aspirations after a preconceived ideal. If each picture is regarded separately, it is possible to detect traces of several influences - Persian in that; Japanese in this etc. But taken as a whole, the work of this movement manifests genuine desire on the part of the artist to interpret in colour his imagination, conceptions and to reproduce therein in indigenous style and by means of traditional method."

If we view the Bengal school as the earliest modern movement in Indian art, we may say that Venkatappa was the first modern artist from Mysore. Perhaps this style suited his personality and way of thinking. It was different from the traditional painting in that the mythological figures were different from the iconical forms and closer to the natural but stylistically closer to the Buddhist murals and Rajasthan and Mughal miniatures.

Specimens of his paintings in the western academic style are not available except one at the Jaganmohan Palace Chitrasala at Mysore. It depicts the famous Nandi (bull). Even here dreamy atmosphere pervades and the painting in some respects recalls the engravings of the company period.

But the wash technique he learned in Calcutta pervades most of his compositions and invests them with a singularly dreamy atmosphere. And the plaster reliefs depicting episodes from the Ramayana, Shakuntalam or the life of Buddha etc., strike the viewer like larger frozen versions of paintings in their mode of execution, disposition of the figures etc. And his miniatures, especially on ivory, appeal by the excellent craftsmanship and are in no way inferior to the best from Rajasthan.

Venkatappa's landscapes are a class by themselves. One can discern a tilt towards the western realism. But then, they are not in the purely academic style nor do they reveal any sort of photographic realism.

A lover of nature, Venkatappa made a trek through the Himalayas after the completion of the course in Calcutta. The trek may have been the greatest influence on him in this respect. The scenic views strengthened his passion for open spaces and mountains. Thus, notwithstanding his fine landscapes of other spots, the Ooty and Kodaikanal view are not only famous but also carry the stamp of his personality. In these landscapes, Venkatappa has tried to capture the radiant colours and fluctuating

forms as the light plays and moves. He seems to be fascinated by the clouds, mist and the green-covered slopes and forests. They immediately recall the paintings of some of the great English landscape painters like Constable or Turner, in their feeling for the movement of air, clouds and water. When we view the landscapes of Ooty Lake, we feel as though the picture itself is in motion. The snow-white clouds, the brilliant blue and greens have a freshness and also feature a variety of tones. The reflections add to the feeling of movement. In brief, this picture we may say is not a mere impression but a visual experience.

On the other side are views of Kodaikanal. Notwithstanding the fresh green of the vegetation in the background, the brown spotted and splotched rocks and boulders impart to the picture a stillness as though time stands frozen. In between are works like the 'Old Agrahar' featuring country-tiled roof in the foreground, bright blue and fleecy cloud sky in the backdrop whose monotony is broken by the thin branches of the eucalyptus tree in the centre. It is obvious that Venkatappa spent some time on this work which reveals fine craftsmanship.

And the miniatures. Two of them are on view at the Venkatappa Art Gallery in Bangalore. One cannot help marvelling at his mastery of line and brush. According to one story, when the late Kowta Anandamohan Sastry of Masulipatnam came to study under him, Venkatappa told him that unless one had perfect control over line, he should not aspire to be a painter. To illustrate the point, it is said, Venkatappa fixed a large sheet of paper on the wall, dipped his brush in colour and drew a line downward, a line not wider than a human hair and as straight as a pole.

Such precision enabled him to incorporate minute details and colour tones in these miniatures; some of them can be seen and appreciated only when magnified. But it applied not only to the paintings but also the plaster panels. Venkatappa always concentrated on details and effects. To visitors in his studio he pointed out the subtleties perceptible only when viewed from particular angles or light falling from particular directions. Sometimes he rolled a paper and gave it to the viewer to look through it to appreciate some unusual flourishes.

Numerous entries record how doggedly he strove for perfection. For instance, the entries relating to the famous Shakuntala panel. He had a copy of the original (now in the Ambavilas Hall of Mysore Palace). He added further touches. The entries run as follows: "12/01/49 busy with the panel of Shakuntala, the re-orientation started on 18/11/48, 13/1

busy with panel; 19/1 busy till 10 p.m. 20 - busy till 6 p.m. 21 busy till 5.55 p.m. 22 busy between 8.50 a.m. and 12.50 p.m. 27 unwell through the day, weak still looking at the panel and thinking of improvements" so run the entries.

Similar was his concentration of the Rabindranath Tagore bust. The diary records a total of 15 such sittings totalling about 4 hours. Yet he was not satisfied. With such attention for minute detail and perfection his paintings and sculptures naturally reveal a superior craftsmanship. The painting entitled "Shivaratri" for instance in the collection of Chitrasala at Mysore, is one of the well-known works and executed in the Bengal style. But the figures are more realistic and slightly stylised. Shivaratri falling during the darker half of the month, the painting is suggestive of this mood. The light from the shrine dispels the surrounding darkness. The pillar divides the space into light and slightly darker areas, while the standing and prostrating figures provide sharp contrasts in form but all direct attention towards the sanctum from which light radiates.

The Ganesha, again in the Chitrasala, is a peculiar composition. Ganesha is fond of modaka, a sweetmeat, which is offered during his worship. In all the sculptures and paintings, Ganesha holds it in his hand and when offered, it is usually lying untouched. But in this painting, he seems to be accepting or rather greedily grabbing it with his trunk from the devotee. This is an uncommon depiction of Ganesha, perhaps painted with a tongue-in-cheek impulse (a rare mood) of Venkatappa. It has been executed with delicate lines and mild colour tones.

Most of Venkatappa's sculptures are panels in low relief. Among the busts in plaster, that of E.B. Havell is noteworthy for its directness. On the other hand, the panels strike one like enlarged figures from his paintings, but frozen in plaster. They have the same disposition and rhythm. But great care had been lavished on them by the master who would never be satisfied and went on improving and retouching.

The medallion-like reliefs are noteworthy because it is rare to come across such compositions. Specimens of such medallion – like reliefs are to be found in Amravathi sculptures.

Venkatappa's tilt towards music gained momentum when Veene Seshanna accepted him as a pupil. Even in Calcutta, so engrossed in music had he become that his teacher Abanindranath wanted to know at one time what had happened to Venkatappa the painter. The dilemma of

Venkatappa of this period is reflected in his famous painting "Mad after veena." Venkatappa not merely sat at the feet of Seshanna and trained himself in performing on the veena, he even experimented with the instrument. In fact, he designed several veenas to produce sound corresponding with his ideas. They were designated as standard veena, raja veena, sruti veena etc. And there was also a strangely-named "Daga veena," because the veena maker cheated him. He was never satisfied with these veenas and always made improvements during leisure hours. The entries regarding his efforts at improvement run similar to those of the panels. The veenas are now housed in the gallery named after him in Bangalore.

Venkatappa was deeply devoted to Seshanna and tolerated no slight to his guru. When Tagore visited Mysore, he expressed a desire to hear Sehsanna's music. A concert was arranged and Venkatappa also went along with his guru. When Seshanna started playing, Tagore left his chair and squatted near Sehsanna following the movements. When he took up the next number, some senior officer present expressed a desire for his own favourite raga. Sehsanna tried to oblige, but did not gain form. Even Tagore was dissatisfied.

Venkatappa was so sore at this officer that he did not bear to hear his name mentioned before him. Years later, when he received a bulky letter with the address of the officer on the cover, without bothering to open it he tore the letter to pieces. Shortly afterwards, the Vice-Chancellor of Shantiniketan, who was on a visit to Mysore came in search of Venkatappa and enquired why he was so discourteous as not even to acknowledge a letter from him. A nonplussed Venkatappa was told when it was sent and also that because his address was not known, it was transmitted through the said officer. It contained an offer of a professorship in a new chair created in Shantiniketan. Venkatappa then remembered the letter he had torn to pieces.

In music too, Venkatappa was a purist. He always enjoyed the elaboration, the *alaapana* of a raga than the rhythmic exercises. An entry in the diary about Ravishankar's performance is interesting:

I went to the Indian Institute of World Culture and heard Hindustani music, sitar recital by Pandit Ravishankar the younger brother of Udayshankar. He began to play on it at about 7 p.m. and it was 12.40 a.m. when he closed, of course with an interval of 10 minutes after playing 1. Maru Bihag, 2 Kapi. Then he played Durbari which was excellent and

more appealing and the last item of the programme being Peelu Ragamalika displayed mastery over fingering, particularly of the right-hand fingers.

Venkatappa it is true had a stern visage and had spartan habits. But it also covered a kind heart which was evidence when he took pains to take out and display his works even to irregular visitors dropping in at odd hours, sometimes forgoing his meal, because he would not continue when disturbed in the middle. Two entries in the diary testify to the innate human qualities in him.

30/01/48 shocked to hear that Mahatma Gandhi was shot dead. Prayed throughout evening. 30/01/49 anniversary of Mahatma Gandhi's death, fasted throughout the day.

And the lengths to which he would go to uphold principles was testified in his famous suit against the Maharajah, and another one against the monks of the Ramakrishna Mission where he collected only a rupee as compensation.

Venkatappa symbolised an age of transition of Indian art from the traditional to modern and he exemplified the description of an ideal artist as described in ancient texts. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1988

121. K.K. Hebbar

Pursuit of the elements

During an art life spread over more than half a century, K.K. Hebbar has produced thousands of works. He has worked with different media, experimented with and also evolved various styles. Thematically too, he has depicted or interpreted a variety of subjects ranging from the prosaic to the profound. They also range from the pleasingly figurative to the abstract. His works depict a wonderful world of birds, beasts and people in action and at leisure etc. Then there is the world of sound and rhythm that is music and dance from classical to folk. His drawings especially are hauntingly delicate, lissome, lyrical and rhythmic. Hebbar seems to have touched upon a wide variety of subjects recording not merely the physical forms but his experiences and reactions, through colours and forms.

Once when Hebbar was the Chairman of the Karnataka Lalithkala Academy and was directing an artists' camp, an eclipse of the sun occurred. He reacted immediately with a splendid canvas. Similarly, the Bhopal tragedy wrenched from him, a dark sombre canvas full of symbols and suggestions. The Bangladesh tragedy produced another such canvas. The assassination of Indira Gandhi impelled a canvas entitled Antim featuring a dark sky, a blood-soaked hand raised in a corner, fire with burning flowers and streams of smoke rising and disappearing into eternity. There is no mention of Indira Gandhi anywhere. "It is just my personal reaction to the tragedy" says Hebbar.

It is obvious that Hebbar, now in his mid-seventies, is never static, always moving to newer pastures and reflecting newer experiences in his works. In the recent retrospective exhibition of his works in Bangalore covering the last two decades, Hebbar's restless quest for newer subjects and experiences was very conspicuous. The exhibits included paintings, graphics and of course drawings. Among them a few canvases appeared to depict objects that could come out of a dream world. And they revealed his present preoccupation – the 'Pancha bhoota' or the five elements of Indian tradition. They depict Prithvi (earth), Vayu (air), Agni

(fire), Jala (water) and Akasha (sky or ether). It is the long-cherished belief that these five elements played an important part in the creation of the world and its life and are now sustaining them.

The 'Pancha bhoota tatva' is an important concept in ancient Indian thought. Akasha, it is said, generated Vayu, which in turn generated Ravi or Agni. The heat created water, and all in total built up the Mahi or Earth. There are different interpretations and also order, regarding these five elements. Another source states that sound acted as the catalyst for creative activity. The texts aver that sound permeating the Akasha generated Vayu or atmosphere and thus kindled a chain reaction which resulted in the creation of these elements that were deemed as the main power and force sustaining the world and its life.

Why did Hebbar choose this subject and what were the factors that led him to concentrate on these elements? "It all started with my canvases on energy" said Hebbar. "I painted a whole series of energy and the realisation that energy was built by these five elements led me to give my visual interpretation of their concepts and underlying principles. I was always fascinated by energy, I do not accept in the conventional sense or form, what people call as God. It goes beyond our imagination and depth of thought. And this higher form or power I feel, could be energy." Hebbar is excited while discussing this subject. In these five elements, he has been conscious of the roots of these concepts according to Indian thought. And he is trying to give a visual shape to these concepts underlying in these five elements that are responsible for the birth and life of the world.

"It was not an easy task either", says Hebbar. "I started with Vayu and it took me many months to give a concrete shape to the idea. The movements and rhythms of Vayu the invisible, had to acquire a visual form. And the whole work had to develop and reflect a personality. And again, as it happens in most of my paintings, I started painting and the idea started developing on the canvas itself."

Next came the canvas of Jala or water. As Hebbar pointed out, though 'Kumbha' or pot symbolises water it also conveys something more here. The pitcher in the midst of blue and surrounded by yellow bands of energy is not just a container of water which is a life giver and saver. It also

contains seeds of life of the whole world. Look at all those micro-organisms seething and squirming with life.

'Prithvi' features a large circle of white dominating the canvas. It recalls the view of earth from the lunar surface. But Hebbar averred that it was his view of earth, an earth of the Twentieth Century. "Look at those rockets orbiting round the earth." He pointed. When questioned why his earth had a sort of greyish background while space, as it is known, was jet black, he answered, "Remember that it is not the depiction of the physical form of the earth, but my impression. The background was painted with an accent on the mystery relating to space. And, it is also not grey. Look closely and you could see numerous colours, dots, specks all combine to give an illusion of a greyish background in their totality."

The copper-red, glowing canvas of Agni arrests attention. It is in sharp contrast with the others. Agni, the source of power seems all pervading. But the important point to note here, according to Hebbar, is the vedike or the sacrificial altar in the centre. This white square, something like a top view of the altar with the glowing fire in the middle, breaks the monotony of the red. It has greater significance too, evoking the sense of sacredness of the subject and its worship.

"In fact, while painting Agni the march of human civilization was passing through my mind" said Hebbar. "Remember the day when primitive man striking by accident two stones in his hand and through that friction discovering fire, his terror, fascination and its all-pervading role or power in human life?"

The fifth element Akasha again posed problems for Hebbar. Like Vayu, it occupied his thoughts for long time "I wanted to convey the mystery behind and beyond" he said. "I contemplated on the subject during all spare hours. I did not want to depict the sky, all blue with white patches of clouds as in the conventional fashion.

There are two versions of Akasha – the limited and the limitless. I wanted to convey the latter idea. Finally, I started and the idea developed on the canvas itself. That is why the colour scheme is different and again, a combination of many colours. I wanted to provide contrast in the earth and I did not want human beings therein. They would not go with the

scheme. The symbols I have painted depicting the earth are decorative. In a canvas of this type I had to have pictorial perfection and significant forms different from the normal forms. Finally, I painted white in the top conveying the sense of eternity.

"You must remember," continued Hebbar, "that I must not discuss these paintings with anyone because those are my personal reactions and personal statements. And others may react to the subjects differently.

Anyway now that he has entered this new mood, does Hebbar continue the further exploration of the subject and produce more works on this subject?

"I cannot say because as I told you already, subjects notwithstanding, the thought behind flowers on the canvas itself. And whether these subjects in the future paintings bear the same suggestive forms or take to different directions I cannot say. But this much is certain, I am still haunted by this subject." ★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Deccan Herald, 1987

122. D. Vadiraj
Worshipping stone

"Anyone desiring the best of the two worlds - this and the other world - must worship gods (*devata pujanam*). In the Krita, Treta and Dwapara Yugas men were able to see god directly. But in this age of Kaliyuga, men have lost this faculty. They have to worship gods in an image.

A man of learning should worship a well formed image because it is to such an image that deity becomes proximate. He must avoid an image uncanonically made," exorts the Vishnudharmottara Purana on the worship of an image of a deity.

The practice of image worship is of great antiquity in India. And each image is governed by exclusive *moorthylakshana* as laid down in the Agama and Shilpa texts.

A sculptor should strictly follow these rules and canons in the preparation of the idols. Any deviation is considered a sacrilege and also believed to invite divine wrath on the sculptor as well as the devotee who worships such an imperfect image.

This age-old art of image making had been the privilege of the Viswakarma class of shilpis of acharyas, sthapathis as they are called. They zealously preserved the art and perpetuated it through successive generations.

These traditions, techniques, canons and even related rites and rituals were the exclusive preserve of this class where no outsider was admitted.

But this was in the days of yore. As times changed the occasional exceptions to the rule became more common. The eminent shilpi Vadiraj, who passed away in February this year, did not belong to a Viswakarma family nor did he undergo any training in the age-old art pursued by these hereditary families.

Hailing from a family of priests, he was virtually a self-made artist who made his icons in confirmity with the ancient canons. A much sought after sculptor, his works grace many places not only in India but

also abroad. They have been much admired not only for their *moorthylakshana*, but for their artistic value also.

Vadiraj was a versatile sculptor and worked with wood, metal and stone though he seemed partial to stone. He had made a deep study of this medium through the exhaustive descriptions and classifications in ancient shilpa texts besides being guided by intuition and experience.

He trekked long distances to scout around quarries and barren lands strewn with boulders to locate the most perfect stone for his next work, be it granite, soapstone and so on. He especially liked the red standstone of the Badami area and felt that it gave a definite "Karnataka" tone to his works.

He steadily wielded the hammer and chisel to produce works which evoked spiritual as well as aesthetic satisfaction. In size they could be anything from half an inch to more than seven feet. His subjects were mainly incarnations of Shiva and Vishnu.

Though he also sculpted in the Western realistic style - mainly busts of eminent persons - their number is small compared to the output in icons.

Vadiraj was something of a tresspasser in the sacred preserve of shilpacharyas most of whom respected him. His father was a temple priest in Devalkunda village in Kundapura taluk of Dakshina Kannada.

Vadiraj's shift from a worshipper to a maker of images is an interesting but painful saga. His father died young and his mother was forced to leave the village with the boy in search of shelter and a livelihood.

Moving from place to place, suffering much travails, they came to Nanjangud, the famous pilgrim centre near Mysore. There they were given shelter by some kindly soul while the mother did her best to keep body and soul together. She was dead set on educating her son so that in due course it would lead to a job and an assured means of livelihood. But the boy disappointed her. He played truant and was found mostly in the temple for which the town is famous.

The Nanjundeshwara temple has a huge gopuram inside which are innumerable metal and stone images of Shiva and Vishnu. In addition, the top of the outer *praakaara* contains a larger number gods and goddesses in stucco with their names carved underneath.

The boy was fascinated by all these images, their forms, accoutrements, weapons, ornaments, postures and the like. The diversity of these divine forms stimulated him. He spent hours drawing his interpretations of them.

However, all this came to an abrupt halt because the mother, finding it difficult to pull on, decided to move to Mysore. But matters grew only bleaker and things came to such a pass that the two had to go without food for days together.

On one such day the tired and exhausted mother, with the weeping boy, sat on the doorstep of a house in Kotwal Ramayya Street. The poor woman was lamenting her fate when the door opened and the woman of the house came out.

Moved by their plight, she invited them to stay with her, providing them a vacant room and materials for preparing food. She told them they could stay till they found a place to stay and promised to help the boy in his schooling through her brother's influence.

The woman was Meenamba and her brother was the famous violin maestro Mysore T. Chowdiah. Apprised of matters, Chowdiah got the boy admitted to the Sri Chamarajendra Technical Institute.

Thus Vadiraj got the opportunity to undergo systematic training in carving objects. He had good guidance, but restless by nature he dropped out midway and headed for Bangalore.

Life was harder than ever and facing great suffering, he passed through institutions like Kalamandiram and the Porcelain Factory before being appointed as a master craftsman at the Regional Design Centre. He worked there till 1965 – the year he got the National Award – and quit to start another round of nomadic life.

But his passion for sculpture was stronger than ever though it did not bring him much material benefit. It was only by early seventies that he found some sort of stability in life.

The National Award brought him fame and he started receiving orders for icons in whose quality his reputation had already been established.

These were years when he made a large number of wood– especially sandalwood – carvings, some of them for art lovers in Japan. Later on he confined himself to stone.

During this period he was active in the Hind Nippon Craft Centre. He never stopped sculpting and fully involved himself in the making of icons for which he received steady orders.

In fact, at the time of his death, there were nearly half a dozen unfinished works, all started on orders from patrons.

Despite his preoccupation with image-making, Vadiraj was actively involved in the formation of the Shilpakala Pratisthana in 1988. It held conferences, camps and workshops for young craftsperson from all over the country so that the ancient art could develop with a new vitality.

He was also associated with the Karnataka Crafts Council and in the establishment of Canara Bank's Crafts Training Centre modelled on the gurukula near Bangalore. He experienced deep satisfaction over the latter venture.

The Festival of India in the United Kingdom in 1982 was a turning point in his life. Initially he was apprehensive that his works would be regarded as too antiquated, fit only for a museum.

But the warm welcome and appreciation was a morale booster. British sculptors visited his workshop and marvelled at his formidable skill and technique. Vadiraj himself visited Henry Moore, the charismatic British sculptor.

The visit was the first of a series to Britain as a part of the programme, Living Arts of India, organised by the Art Council of Britain. That he earned the Brits' esteem is attested by the half column obituary in The Times on his death. ★

Deccan Herald, 1993

123. Chintamoni Kar

Inaugurating the Techno Art Camp-82 at the Visvesvaraya Industrial and Technological Museum, the veteran sculptor Chintamoni Kar discussed art in general.

Concluding he stated that the real test of an art work was that it should linger in our mind even after a fast look and induce us to take a look at it again and again.

Many of Chintamoni Kar's works qualify this statement. His sculptures 'Icarus,' 'Usha and Savitar' and so on evoke the same response. But one sculpture at least not only lingered in the people's minds but also was the subject of a petty controversy similar to the Madonna of the River of Don Camillo. Various reasons were being aired about for this controversy when the sculpture 'Mother and Child' was installed before the Supreme Court at Delhi. From a distance it looks like a bronze Penguin. I cornered Chintamoni Kar after the inaugural function to ascertain the facts, as the adage goes, straight from the horse's mouth.

Chintamoni Kar is reticent by nature and looked grim at the mention of this subject. The sculpture has an interesting story. It all started during the days of Prime Minister Lal Bahadur Shastri. He continued the programme of the beautification of public buildings at Delhi initiated by Pandit Nehru. They were decorated by murals. Sculptures were displayed in parks and before important buildings. Kar was commissioned to prepare one such sculpture to be installed before the Supreme Court. He conceived the idea of a mother and child, the mother representing Bharat Mata and the child the people, holding an open book engraved with a scale representing law and justice. He prepared many drawings of different variations of this theme. They were scrutinised at various levels, by 'experts' official dignitaries and finally he was given the green signal to start the work.

Then suddenly somebody had a brain wave. It was suggested that the drawings had to be also "approved" by the Supreme Court. Accordingly they were sent to Justice Hidayatullah who was the Chief Justice then. He

scrutinised the drawings and summoned Chintamoni Kar and told him to effect drastic alterations or prepare another one based on a theme suggested by him.The CJs subject – a standing figure and another one kneeling at its feet the hands raised in supplication. The title was to be a prayer for justice. In Chintamoni Kar's words:

I was shocked and told him that I could not do it. Mr Hidayatullah asked the reason for my objection. I said "Sir, this sculpture goes against the very idea of justice. " Mr. Hidayatullah was annoyed and reproved me "I do not want to learn any lessons in jurisprudence from you." Then I said " Sir, I am not discussing any jurisprudence. It is only a question of dispensation of justice. As a citizen of India, I do not beg for justice. I demand it. It is my right." Then he took a more conciliatory approach and suggested whether I could undertake to adopt his idea, if he paid all the expenses. I refused and said that the very idea was revolting to me. Then he was angry and threatened to cancel the commission for the sculpture.

Kar had to remind Mr. Hidayatullah that the contract was given not by the Supreme Court but the Union Government and if the commission was cancelled, the Government would be sued. Mr Hidayatullah glared and the matter was left at that stage. In due course Mr. Hidayatullah retired and Mr. Sikri became the Chief Justice. He took up the matter again, approved the drawing and again Kar was requested to start work on the sculpture. Meanwhile much water had flown down the Jamuna. The costs had mounted and the estimates had to be 'revised' and proper sanctions obtained. And finally Chintamoni Kar prepared the sculpture which was mounted on the pedastal in front of the Supreme Court and was ready for the formal unveiling by President Sanjiva Reddy.

The next narration in Kar's words "I was invited to be present at the unveiling function and promptly arrived at Delhi from Calcutta. But to my surprise there was no activity even on the morning of the function. And when I went round enquiring, an official blandly asked me "Mr. Kar did you not receive the telegram? What telegram? About the cancellation of the function! Due to some urgent engagements the President had to postpone the function."

Kar was not fully satisfied by this explanation and made some discreet enquiries. "To my surprise" he continued "I learnt that the ceremony was cancelled at the last minute because of strong objections

from some members of the ruling party. Their objection was that the sculpture was a prototype of Indira and Sanjay Gandhi and they protested at this insidious effort to project an autocrat through the backdoor. Those were the days of the Janata Government. Indira and Sanjay were very much in their bad dreams. I was shocked at this absurd objection because when the contract was given years ago there was no Indira or Sanjay Gandhi anywhere on the scene. Even then I persuaded some people to take a look at the work and invited their comments about whom it resembled. They were all emphatic that it resembled no one. But the Government could not be convinced.

"Meanwhile some news-hounds got wind of this controversy. The Bombay press carried the news and the Delhi press did not lag behind. Of course the artist community also joined in a chorus of loud protests. The Government felt embarrassed, yielded and finally the statue was allowed to be formally unveiled. Meanwhile Justice S.H. Beg had succeeded Mr. Sikri and he unveiled the sculpture. But I was so disgusted with all these shenanigans, I did not attend the unveiling ceremony though invited," said Chintamoni Kar. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1987

124. R.M. Hadapad

Bringing people nearer art

Fiftyfive year-old Rudrappa Mallappa Hadapad, the new Chairman of the Karnataka Lalithakala Academy, has been a prominent figure on the cultural landscape of Karnataka for more than two decades. As one of the pioneers to popularise modern art in Bangalore, he has been respected both as a teacher and dedicated artist. In fact, most of the *avant garde* artists in Bangalore are the alumni of his Ken School of Art.

When one meets him, the pokerfaced Hadapad immediately evokes a feeling that he prefers brush and paint than words to express himself. Nevertheless, when he is in a mood to talk, the words come in a trickle initially, and gradually become a continuous flow. He does not talk just to enjoy his own voice. It suggests a vision. One can discern the deep thinking behind, and also his concern for artists, art, its social responsibilities, especially in the changing society, etc.

As a take-off we start with the present state of art in Karnataka and how he plans to fulfil his given task. Says Hadapad : "The state of art in Karnataka now is a bit nebulous. We are all happy talking about its glorious past, development, patronage and so on. Much of it seems to be just talk with no thinking or serious purpose behind it. I am afraid we have not made any serious attempt to understand even the basic facts, like the role of art and its significance in life, vis a vis society, values, requirements for a positive development, problems of its practitioners etc. Art cannot be isolated from the society.

Que : Inspite of such handicaps, is it not gratifying that Karnataka has made significant progress in the art world during the past decade?

Ans : I am not sure. May be in quantity than quality. True, the ranks of practitioners of art have swelled and some artists went outside the State, studied in prestigious art institutions and some of them also earned distinction on national and international levels. This itself cannot be construed as progress, because it has not created any art consciousness among people at large. The development, too, is not uniform. When we refer to the few artists who have earned distinctions, have we given any thought to making use of them in the furtherance of the art? They have been allowed to fend for themselves.

No perception

Que : What could be the cause of this indifference and inertia in the people?

Ans : Firstly, as I said already, there is no clear perception about the function of art and not much contact and communication between the artists and the people. No efforts have been made to inculcate an interest in and appreciation of art in them which will lead to a consciousness and also awareness of their responsibility to art and artists. During the last Kala Yatra in different parts of the State, for the first time the artist community came into direct contact – I may even say confrontation – with people. Their response and reactions were interesting and also revealing. Artists sometime had to struggle to provide satisfactory answers and information.

Que : Now we hope that the Karnataka Lalithakala Academy, whose course you are piloting for the next few years, will keep these facts in mind and formulate programmes that could enlighten, remove distortions and also enrich art ...

Ans : In fact, a series of programmes devoted to the appreciation of art are uppermost in my mind. But they have to be achieved within the limitations of the functioning of the academy.

Que : Why this pessimism?

Ans : To be frank, our people, including the artists, have no clear idea of the academy and its functioning. Everyone seems eager to get into the academy, advancing causes of various areas or interests (much of it obscure) demanding representation. One can clearly read the thought behind such demands. If really interested in serving art, one need not hanker after a membership of the academy and could do it even in his own place. Instead, the membership is viewed as a status symbol and when such ambitious persons gather under the roof of the academy, you can imagine the quantum and quality of work that could be turned out. Many members do not even study the agenda and the background of the subjects listed for discussion and solution. You were a member of the academy yourself, you know. The process of translation of my ideas into concrete forms in the academy will require tightrope walking.

Proper functioning

Que : How do you envisage the form of an ideal Academy?

Ans : In my opinion for its proper functioning, one-third of the members should be elected by the art institutions, one-third constituting experts,

scholars etc., should be nominated by the Government, and not more than a third should constitute working artists. When once you shift a working artist from the studio to the meeting room he will be obliged to stop working, cultivate talking, and waste time on paperwork and trivialities that do not really help the cause of art. His creative work is an asset to the State and should not be frittered away.

Que : Now that you have been installed as the Chairman and irrespective of the composition of the academy, what programmes have you envisaged, and what are the priorities you have in mind?

Ans : First of all, I shall strive to see that society gives due respect to an artist. I am sad to find that artists are placed somewhere down the ladder compared to other disciplines. This should not happen. Creativity should be uniformly respected. I appeal to those who clamour to serve art only by coming to Bangalore, "please, do it at home, start respecting artists in your place and appreciate their works". We have a nasty habit of burning incense before artists coming from Delhi or abroad, ignoring those in our midst. People in the interior emulate us and do the same to artists coming from big cities. Artists should also command respect.

Art appreciation

Apart from the routine programmes, I have many others in my mind. Priority here is for starting art appreciation courses in at least 50 colleges spread over the State. The young students should be exposed and become well informed about art so that they act as a nucleus to do a sort of missionary work in making people appreciate art. Thus within a few years a large section of society can be inculcated with a taste for art and its appreciation.

Next, a historical survey of art in Karnataka. This is necessary because as a nation, though we boast about our glorious heritage, we are ignorant of our art and its traditions.

For instance, let us take a temple famous for its sculpture. How many visitors are seriously interested in its art. They are mostly piligrims than art lovers. Go straight to the sanctum to receive prasad and blessings. Even when the sculptures are damaged and the temple crumbles, they are not bothered. Their point of concentration is the sanctum and the prasad. In fact I am thinking, "why not a special survey of these traditional sculptures and a workshop relating to their appreciation?"

Speaking of sculpture, I am toying with the idea of organising a major sculptors' camp during the coming USSR festival in December. Russians are noted for their massive stone sculptures, and they would certainly love to see a camp devoted to this. This could materialise with the co-operation of the Government.

Camps for artists

Other ideas I have in mind are : art galleries in big towns, publication of small booklets about art and artists not merely from Karnataka but throughout the world. These will help common people to know about art. Special camps for young artists to work with eminent artists from different parts of India, a Kala Yatra of young artists to visit different art centres in the country to come into contact with eminent artists are other plans ......

In fact, Hadapad was reeling off ideas so fast that they could be the subject of a short book itself. He said : "Remember, notwithstanding the many ideas in my mind. I have to achieve them through the co-operation of my colleagues in the academy and also the State Government. However I am an optimist and believe I shall take them with me in my endeavour. ★

Deccan Herald, 1987

125. Vijaya Hagargundgi

"Little world of Hagargundgi" could be the apt title for the paintings of Vijaya Hagargundgi of Gulbarga. These works in the traditional style arrest attention by a remarkable skill, colour sense and neat balance in the composition.

It is indeed an exotic world populated by myriads of gods, demons, angels, animals, birds, etc. of different colours and sizes incorporated into various frames of geometrical divisions. The eclat in their execution makes one presume that Vijaya has had a rich background in traditional painting. But he neither hails from a family of painters nor craftsmen.

He belongs to a family of agriculturists: from Hagargundgi village near Gulbarga. Drawing was instinctive to Vijaya even from his younger days. Later he had systematic training too in the Ideal Fine Arts Institute of Gulbarga, not in the traditional but contemporary style.

At some stage his mind drifted towards the traditional. According to Vijaya the murals in the palace of Surapur and the Mathas in the same place stimulated interest and spurred him on to take up a serious study and practice of the traditional style.

Even in Karnataka there are sub-regional styles like Surapur, Kinnal, etc. besides the major Mysore style of traditional painting. Surapur was a principality before it was annexed by the British and later incorporated in the Nizam's dominions.

The ruling Nayaks of Surapur were famous patrons of art. Music, dance, painting and other arts flourished under them. And this Surapur style of painting no doubt followed the age-old traditional style, functioning throughout south India. But one could also discern other influences, especially the Deccani style.

Vijaya was no doubt influenced by the stylised figures, traditional groupings and also the colour schemes of these murals. But through a deep study and observance he evolved his own idiom. The images, their dispositions, etc. generally adhered to the ones laid down in the old Agama or Shilpa texts, because his works were based on various deities

from the Shiva and Vishnu pantheons, or stories from epics and Puranas, or old religious lore.

The idiom suits the portrayal of these characters and stories through his characteristic Lilliputian forms. While the largest of the paintings that is, compositions, may be around ten inches in size, the smaller figures are the size of a postage stamp.

For immediate looks these figures appear as though following the descriptions in the old Agama and other canonical texts which govern the traditional paintings of south India. The various deities along with the attributes seem to be in accordance with such descriptions. But on a closer look it is obvious they are not mere prototypes of such icons seen in the old traditional paintings or the sculptures.

The figures are drawn in various postures like the Riju (full frontal) or Parsvagata (side or in profile) according to the circumstances. And he has generally followed the old colour schemes too, sometimes preparing the pigments according to the age-old formula. And the paintings are also embellished with gold leaf.

Nevertheless one could also find certain twists in, the individual touches. The figures, especially the small ones, sport a jauntiness. They have a slant too instead of being stiffly perpendicular. And most of the figures seem to be pulsating to a rhythm. And one cannot also miss an impish touch.

Many of the small figures remind this aspect and some figures also spill over the border of the main composition and give an illusion of movement. In some of the larger compositions the architecture reveals an Indo-Saracenic stamp like some old Mysore paintings. And one cannot miss the clear Rajasthani and Pahari influences in some paintings– in the figures, costumes, background, and even vegetation.

And above all the line work. Many figures are drawn and finished with such delicate and even gossamer like lines that are to be seen in the north Indian miniatures. Not without reason because Vijaya had the opportunity to study the Rajasthani tradition under one of the masters in Jaipur, Dwaraka Prasad. The lines in Vijaya's paintings carry the unmistakable influence of the Rajasthani ivory miniatures.

In brief his works indicate that Vijaya has not merely confined to the old Surapur tradition but further enriched his art by observing, studying different traditions and techniques, both from the south and the north.

And this has enabled him to indulge in his own fancies without affecting the overall appeal of his works. His figures of Shiva for instance.

Shiva the Neelalohita, or the one having the bluish complexion (due to the bluish-grey ash smeared over his body) has also been made to look like a Neelalochana, that is one with bluish eyes. In accordance with tradition his eyes are red or natural according to circumstances. But this blue, though odd, does not jar in the overall context of the work.

The sources of the subjects of his works have already been mentioned. The subjects range from single deities to larger groups and compositions depicting popular stories from the Puranas.

Each figure has been portrayed in accordance with the *moorthylakshana*. These figures are incorporated into circular compositions and sometimes the entire composition is incorporated into a larger one depicting a major theme. And there are larger ones like the Girija Kalyana.

The rectangular space is divided into strips, squares, circles and so on. Some of them contain a single deity and some with groups all connected with the main theme.

And on the top are to be seen myriads of tiny flying Gandharvas, Kinnaras etc. But the remarkable part here is though they are all a part of a larger composition, if one looks closer each of them is a complete product in itself.

In addition to such compositions there are a few esoteric compositions depicting the mystical experiences from the Veerashaiva lore.

But another subject that has caught the fancy of Vijaya relates to music rather the Ragas and Raginis. Here the influence of the Rajasthani and Pahari schools is very pronounced– in the figures, settings, costumes, etc. But Vijaya has also attempted giving his own interpretation.

In their preparation Vijaya said that he followed the famous Sri Tatva Nidhi. But some paintings indicate variations between the portrayal and the description in the Sri Tatva Nidhi which has mainly followed the descriptions in the Sangita Darpana. In some at least he has used his own imagination.

His painting of Ragini Bangali for instance. The portrayal fits the description of Ragini Bhairavi rather than Bangali. On the other hand his portrayal of Mallara indicates imagination. Mallara or Megh Mallara is usually portrayed as the Raga or in this case Krishna, standing under a

heavy black cloud-laden sky with streaking lightning and with the Gopis.

But the description in Sri Tatva Nidhi is different. Here the Ragadevata or the deity of the Raga is portrayed as sitting on top of a hill with a large rainbow in the background. But Vijaya's portrayal is different from these two. It is simple and has a directness.

The Ragini is portrayed as sitting on a lotus leaf twanging a tambura under a black cloud laden sky against a backdrop of something like a small bead curtain, perhaps suggestive of strands of rain drops. There are others like Asavari which clearly deviate from the customary paintings. They carry a different interpretation while maintaining the basic attributes.

Vijaya Hagargundgi has participated in many prestigious exhibitions in the country and has also held one-man shows. But he cherishes his participation in the *Art in Action* event in London. Many visitors and also painters were curious to see how he could draw such tiny delicate and exquisite images and with lines thinner than spider-web strands.

One of them, David Warner, a critic and art historian made it a point to visit everyday and watch every movement to see how the sensitive fingers worked, a quality (the sensitivity of finger) according to him, that was lost in the technologically advanced west.

And Vijaya Hagargundgi was invited to participate for three years in succession between 1987-89. And his pursuit of newer themes and experiments is continuing.

From the Ragamalas he has taken up the Nayika and other romantic themes – even though one is not sure what could be the reaction to the numerous deities he has portrayed in his new ventures. ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald, 1991

126. Great Fort in the colour of Blood

Delhi is full of monuments, being the legacy of the numerous dynasties which ruled the city and the surrounding areas from the mythical times of Mahabharata to the Moghuls. Besides the well-known ones, many mouldy and crumbling monuments are strewn over a wide area. They are encountered in obscure, unexpected places.

The best known monument is, of course, the Lal Qila or the Red Fort, which represented the imperial might and splendour of the Moghuls. Even after losing its glory leaving behind a bare skeleton, the imposing quality or the importance of the Red Fort is not lost.

Standing on the steps of the Jama Masjid, the wide vista spread before us is no doubt enjoyable. But it is also of historical interest. Just below is, for instance, the tomb of the martyr, Shaik Sarman Sharif and a little beyond, the white four-arched canopy over the tomb of Maulana Abul Kalam Azad stands conspicuously. Some distance away amid the trees, one can recognise the tomb of Shaik Kalimullah Saheb the patron saint of artists and poets. Slightly to the right, we see the Soneri Masjid with its gilded minarets. Starting from this masjid and turning slowly towards the left, we literally face a wall, the ramparts of the majestic Red Fort running far to the left as if to merge with the horizon. Truly an awe-inspiring sight. From the masjid end the walls stretch for nearly a kilometre and encompass a vast area half this width towards the east. Even though it has lost its glory, the surviving buildings inside the fort testify to the grandness of the vision of the monarchs. Inevitably, they conjure up pictures of life inside the Lal Qila, their colour and splendour during its hey days.

Lal Qila certainly witnessed, in plenty, romance, conspiracy, debauchery, violence, tragedy etc., which could provide material for several thrillers. The colour of the fort itself seems highly symbolic.

In 1638 Shahjahan decided to shift the capital from Agra to Delhi. With this object, he started building the new city named Shahjahanabad

which covered a large area surrounded by a fort. Numerous buildings, mosques, markets etc., were built for the use of the residents. Noteworthy among them were the Jama Masjid and the Chandni Chowk with a tree-shaded channel running in the centre. And topping them was of course the Lal Qila or Red Fort. The foundation for the fort was laid in 1639 and its construction was completed in 1648. It is said that Rs. one crore were spent in its construction and about half of this was spent on building the various mahals and halls.

Entering through the Lahori gate facing Chandni Chowk we find on the right steps leading to the turret where the national flag is hoisted by the Prime Minister on Independence Day. Turning left, we pass through a long arcade lined with shops. The gate at the end is topped by *naubat khana.* The imposing hall in front is the *diwan-i-am* and behind this are various mahals constructed in white marble in sharp contrast with the dominant red. Even these remnants make us marvel. Inevitably the mind rolls back to the Red Fort's glorious past and later degeneration. Now to recall the grand inauguration of the Lal Qila as it has been described by some chroniclers of the period.

After the conclusion of the war with Afghanistan Emperor Shahjahan returned to Delhi in 1647. By then the main palaces, mahals, *diwan-i-khas, diwan-i-am* etc. had been completed. The monarch chose to make a royal entry with all pomp and splendour. The advance guard was richly and glitteringly dressed. Even the saddles and bridles of horses they rode were decorated with ornaments. Caparisoned elephants marched majestically. They were spangled with gold and precious stones. The standard and umbrella-bearers marching ahead of the monarch were also dressed with equal grandeur. Prince Dara Shuko, riding behind his father, threw silver coins in all the four directions. The Emperor rode into the fort and went straight to the *diwan-i-am* to ascend the peacock throne.

The interior of the *diwan-i-am* was covered with brocade curtains. The peacock throne inside the marble canopy had a brocaded baldaguin supported by solid gold staves. Its edges were trimmed with tassels of pearls. The other objects like the incense burners, ornamental vases, insignia, side curtains etc., were matching in splendour and in harmony with the throne. The roof of the *diwan-i-am* itself was covered with gold and silver sheets inlaid with precious stones in floral and bird-like designs. The gardens around had been beautified with colourful flower beds and fountains. Amazed at this grand sight, the visitors exulted "if there is something called heaven, this it!"

But it is sad that the architect of this magnificent citadel could not enjoy it even for 10 years, because the throne was usurped by his son Aurangzeb. Shahajahan became the latter's prisoner and died at Agra. The austere Aurangzeb did not add anything except a masjid for his prayers. But the degeneration set in during the rule of successive emperors. The next one, the weak Bahadur Shah I could neither command respect and loyalty of the army and officers nor exercise any authority. Fragmentation of the empire started. The provincial governors began functioning independently. And the Emperor also was starved for cash.

The situation became more acute for later emperors who were profligates and used their position not to rule but just to enjoy life of indolence and debauchery. Jahander Shah was a prime example. At some stage, he was hooked by a courtesan-Lal Kunwar. Their activities and escapades scandalised the whole of Delhi. To mention one such instance, after a *Bacchanalia at* some place in the city, Jahander Shah and Lal Kunwar returned to the palace in a carriage, late in the night. Because she was dead drunk, Lal Kunwar had to be carried inside. Next morning, the whole palace was in commotion when the attendants did not find the Emperor in the imperial bed chamber. Every part of the palace was searched but he was not traced. Finally, a soldier entered the royal stables for a routine check and had the shock of his life. The Emperor was blissfully snoring in the cart which brought him back in the night. The drunken driver had parked it without looking in. When gently shaken, the Emperor opened his eyes, stared around and asked "Who am I and where am I!"

Needless to add, he was viewed with contempt by his subjects. His nephew Farukh Siyar rebelled and ordered the execution of Jahander Shah who was hiding in the *Naubat Khana*. It is said that the soldiers sent to execute Jahander shouted "we cannot disgrace our swords with your blood," and kicked him to death. Faruk Siyar was no better than his predecessor. Most of his time was spent plotting against his Ministers – the notorious king-maker brothers Syed Abdulla and Hussain Ali – who held him under their thumb. The rest of the time he spent devising means to raise cash for his pleasures. He pulled down the gold and silver sheets covering the ceiling of the *diwan-i-khas* along with the precious stones and sold them to raise money. He also met a violent death.

The successor was the profligate Mohammed Shah who ruled for 29 years. He was called as *Rangila* (colourful) *Badshah*. The treasury of course was becoming empty but the monarch was fully engrossed in his

pleasures – wine, women and music. But he was startled out of this stupor by the Persian invader Nadir Shah who came as a bad dream.

As a chronicler of the period records, Nadir Shah stripped Delhi to its very bones. All the royal jewels, property and contents of the treasury were seized by Nadir Shah, who thus acquired treasure to the sum of sixty lakh rupees and several thousand ashrafis, a plate of gold worth one crore rupees and jewels, valued at about 50 crore rupees. The peacock throne alone cost a crore. Elephants, horses, precious articles, whatever pleased his eyes Nadir Shah took. And for good measure he massacred about 15,000 people in one day covering Chandni Chowk with blood. The city was reduced to ashes and looked like a burnt plain. But the Red Fort remained unaffected.

In this dreary setting we find another Emperor, Shah Alam in comparative penury living on the doles and pensions given by the British and the Marahtas. Even this pathetic figure did not have any peace. Ghulam Quadir, the Rohilla chief, stormed the fort, met Shah Alam and swore friendship. Next, he demanded the keys of the royal treasury. The surprised Shah Alam said that except for the keys there was nothing in th e treasury. This reply infuriated the Rohilla chief who plucked out the eyes of Shah Alam and mocked "What are you seeing now?

Hearing of this atrocity the Maratha Chief Madhoji Scindia got the Rohilla chief chased and captured. His eyes were plucked out and the ears and nose also cut off for good measure. These were sent to Shah Alam. A few years earlier the Maratha general Sadashiv Bhau had ransacked the Red Fort. Diwan-i-am was stripped of all the gold and silver along with the precious stones decorating the ceiling. Bhau carried away the booty. In this graveyard-like place the last of the Emperors – Bahadur Shah Zafar – who held court, was captured by the British after the mutiny and exiled to Burma where he died.

Lal Qila survived as a curio for tourists and an object of dreams for old-timers. But it shot into news again about 300 years after the grand inaugural. It became the venue of the historic trial of the INA officers – Shah Nawaz, Sehgal and Dhillon. But it acquired a new significance after independence, as the venue of Independence Day celebrations. ★ ★ ★

Deccan Herald, 1991

127. Oh, Mysore!

"A typical Mysorean is one who is modest, cultured, contended and also homebound" said a gentleman from north India with a nostalgic look. He had served for a long time in old Mysore state and now settled in Delhi after retirement. He was partly correct. For these qualifications we should also add "loyal to the maharaja and the ruling family, and courtly in his manners".

This loyalty was ingrained not merely in the people of Mysore city but throughout the state. I should recall here an interesting incident of my student days.

Some of us, who were attending a Scout camp near a dam in an interior part of Hassan district, decided to take a stroll around the countryside. Nearing noon, as it was hot, we thought of spending some time under the shade of a nearby tamarind tree. We found that there was already a shepherd there with ferocious looking dogs on his side which growled at our approach. Ignoring the dogs we sat and started chatting about this and that and after a while it turned towards the subject of the maharaja.

Krishnaraja's reign

Those were the days of the freedom movement and we had all been infected with that spirit. And progressive in views we felt that the maharaja was an anachronism and discussed about him light heartedly. Suddenly the shepherd turned towards us and barked, "Stop that nonsense otherwise...." It was a threatening look and we felt that if we persisted he would not hesitate to set the dogs upon us and quietly we moved out of the place.

In his verses titled "Nimmooravudu Mysooru" B.M. Sri (B.M. Srikantaiah) has eulogised the glory and charm of Mysore that is the Mysore of Nalvadi Krishna – Krishnaraja Wodeyar the IV. We may say, these verses evoke a picture of old Mysore.

During the reign of the fourth Krishnaraja, spanning the first four decades of this century, the state reached its peak of glory. Notwithstanding the first world war it was a comparatively peaceful reign which enabled the state to make all-round progress.

Mysore city, as the seat of the maharaja was naturally the focus of all attention even though the bigger Bangalore city was the centre of administration. The residence of maharaja, that is the palace, was not viewed as a mere centre of power. It had also a sacred aura around it. It was viewed as the embodiment of the noblest traditions of Vijayanagar and more or less the soul of the state itself.

Life in the city revolved around the palace which provided employment for a large number of people. They ranged from those haughty bhakshis, who were in attendance upon the maharaja to the 'hale paikadavaru', that is a group whose function seemed to be just to grow a ferocious-looking mutton chop moustache and march in the royal processions during the birthday and Dasara celebrations.

In between were employees of various functions, chopdars, guards, officials, musicians, courtiers etc. and a host of others whose function perhaps seemed to be to provide number and body to the royal cavalcade.

The palace was a huge edifice with so many rooms, corridors etc., that it required almost a brigade of guards. Most of them dressed in white long coats, trousers and red turban seemed to merge with the surroundings.

The turban, long coat and trousers were a part of the life of the city, whose moods and manners were being influenced by the palace etiquette itself. There were variations of this dress too, indicating the status, function etc., of the person, from a haughty civil servant to a minor functionary.

The minor functionary was dressed in a long coat and trousers with or without crease and a turban with or without lace, and more often walked barefoot. At the other end was the senior official with usually black long coat, white trousers, shoes and the famous Mysore lace turban adorning his head.

The difference between the two was that while the minor functionary and common people were required to wear a 'cummerband' tied to the waist, the officials wore an 'uttariya' across the shoulder. In between were the coloured turbans of the members of the Arasu families, or turbans of shawl adorning the Vedic scholars.

It was considered as bad manners to move about bare headed and even beggars used to tie a cloth around their heads like a turban. They were not sure when the 'savvari' (maharaja) would pass that way. A whole essay could be written about this subject.

Coming to the word 'savvari', it was a part of a vocabulary evolved in the surroundings of the palace as a part of the Durbari culture. In Mysore city one could hear words like mahaswami, huzur, savvari, appane, buddi etc. which we, the professed progressive termed as a product of 'cummerband' culture. And regarding the word 'buddi' I must make a slight digression here.

Dress on hire

Some years back I visited a friend and his family. I found Mrs. Chikkammanni Devaraj Urs in their company. While talking about various subjects I came to Mr. Devaraj Urs who was the chief minister then. While referring to him I used to the word 'arasinavaru'. But each time Mrs. Chikkammanni intervened to correct me to saying 'buddiyavaru.'

This word was mandatory in addressing all members of the Arasu families irrespective of their place in the order of precedence in the palace.

Thus a sort of Durbari culture pervaded Mysore city that even people unconnected with the palace used to sport this dress treating it as a fashion. But this dress was compulsory for anyone who even entered the palace on any work. This acquired greater importance during the state functions like the Dasara festivities, on the maharaja's birthday celebrations when the maharaja held a durbar.

Invitees and visitors to the durbar had to wear the durbar dress. Especially during the Dasara festivities when there was an influx of visitors from the neigbhouring states, there was a shortage of durbar

dresses. But crafty tailors stitched this dress in ordinary cloth and had them ready. The turban was shaped in pith and covered by a single layer of white cloth on which was pasted a lace-looking ribbon. And the whole set was given on hire at high rates to the visitors who paid premium for the 'passes' to the durbar.

After the durbar they returned proudly sporting the 'khasa hara'. Even after returning the hired dress, they would carry the 'khasa hara' with them.

What is the 'khasa hara'. It is a garland of a single strand of jasmine flowers dipped in 'panneer' or rose water. After the durbar every visitor was garlanded with this 'khasa hara'. The visitors, especially from Tamil Nadu, seemed to be very happy and proud with the 'khasa hara' And they seemed to be more loyal to the maharaja than his subjects themselves.

Notwithstanding the presence of the maharaja the life in Mysore city moved at a slow stately pace. There were few motor cars and more of 'Shahpasand Tongas'. There were also clipclopping Victorias carrying the Arasu dignitaries and also closed carriages carrying their ladies in ghosha."

Pollution of any sort was either unknown or within limits. The city was clean with broad roads, possibly influenced by the palace itself which was spic and span and awe inspiring by its gold and glitter, silence and perfume of agarbattis.

With the perfumed atmosphere of the palace pervading the city it was natural there were a large number of connoisseurs 'rasikas' and epicureans. The atmosphere seems to have been thick with music. And dance, if any was in a low key. During the administration of the puritan Diwan, Sir K. Seshadri Iyer dance and dancers were banished from the temples. As a consequence this art received a setback and lost its popularity. But music reigned supreme. Perhaps Mysore is the only city where many streets have been named after musicians like Tyagaraja, Kshetrajna, Seshanna etc.

The maharaja had some of the outstanding musicians in his durbar and added some more from different parts of India on something like a retainer basis. As a consequence a Mysorean had a taste of music even from birth and thanks to the raja it was free. Music recitals by celebrities

was a part of any function in the palace and many more were arranged during the course of the year. Sound amplifiers were fixed at different gates of the palace so that people could listen to the concerts. Besides the palace, music was a part of most of the celebrations like Ramanavami or Krishnashtami and recitals of eminent masters were held in different parts of the city in temples or in pandals.

These occasions apart, most of the vidwans conducted weekly bhajan sessions at their homes where the best of music could be heard. With so much music, all provided free, it was said Mysoreans were subjects of a joke, as those who would not pay for listening to music. In fact it was rumoured that when Bidaram Krishnappa started the Ramanavami music series in the Prasanna Sitarama Mandiram and sold tickets priced at eight annas (now 50 paise) each, some 'rasikas' were unhappy that he was selling music.

A recital before the maharaj was a cherished object of most musicians in the country. It was an interesting experience in itself. The recital started generally at 7.30 p.m. Five minutes before all the vidwans of the palace, other dignitaries etc., assembled and seated. A minute before 7.30 p.m. heralds announced the arrival of the maharaja. Immediately the maharaja was seated and the Bakshi signalled for the commencement of the concert.

The maharaja himself being a connoisseur, the musician was naturally eager to learn about his reaction. But nothing would be visible on the raja's face. But there was another yardstick which most musicians were unaware of.

The recital was usually of one hour's duration. If the mahraja sat for more than half an hour, it was an indication that he was pleased. If it was for half an hour, it was passable, if it was less than half an hour, it indicated the failure of the recital. But sometimes the maharaja was so pleased that this time limit was exceeded as in the case of Musiri Subramanya Iyer and Chintalapalli Venkata Rao when he sat for nearly 100 minutes. These were rare occasions.

Stalwarts

'Rasikas' of that generations were privileged to hear the music of such stalwarts as Fayyaz Khan, Vilayat Hussain Khan, Indubala, Barakatullah

Khan, Seshanna, Krishnappa, Vasudevachar, Dwaram Venkataswamy Naidu, Muthiah Bhagavatar, and all the other vidwans of Mysore and many more from the neighbouring states. There was a surfeit of music with the result an average 'rasika' developed such good taste and so well informed it was difficult to please him.

Good taste in music naturally spilled over to other areas like food, perfume and other good things in life. Mysore has been famous for its sandal, jasmine, betel leaves, agarbatti, attar etc. Veena Subbanna epitomised this epicurean Mysore. He was considered an expert in identifying the best in flowers, betel leaves, scents etc. He always had a stock of the best attar from Kanauj.

There is the story of a famous dancer from Tanjavur who performed in Subbanna's residence. After the performance, it is said she declined the fairly fat fee offered. Instead she requested a bottle of attar he had.

This inevitably brings to food, especially the eating houses. During those days the Annapoorneswari lodge in the hundred feet road was a famous hotel serving very tasty south Indian food. And then the 'health kitchen' of the Maharaja's college was another popular eating spot. Whole generations of students of this college have fed themselves there. Managed by the Iyer brothers, from Kerala, Rama, Krishna and Devaraja, it was known for its clean food and also innovations.

When Prof. Arkroyd lectured on the wonderful nutrient properties of ragi, the health kitchen came out with a series of dishes made from ragi, dose, idly, biscuit etc.

But the pride of place should go to the 'boardless Naranachar'. His eating place in the old agrahar had no board. Yet it was a popular place always packed with customers. The customers consisted of a cross section of paunchy sowcars, richmen of Santhepet, doctors, civil servants and students. It was a submissive clientele. The customer never demanded but went in more as a pilgrim to receive 'prasadam' Naranachar was an autocrat of the kitchen and no one liked to rub him on the wrong side.

I remember the morning, for instance, when a couple of sowcars who came for their breakfast were busy discussing some commercial matters. One of them suddenly asked the serving boys how long would it take to

get his food. This was heard by Naranachar who was busy in the kitchen. He came out with the turn-spit in his hand and asked, "Who is it.... who is it.. in such a hurry. Tell him that no food is available". The chastened sowcar meekly pleaded with Naranachar and later received his food. What was it? 'set dose' for which Mysore city was famous.

In fact, the credit for introducing this dish should go to Naranachar. 'Set dose' consisted of four small plain rice cakes topped by potato curry, chutney and butter. It was such a tasty dish that it literally melted in the mouth.

Naranachar was very particular about the quality. He got the materials used for making it from particular shops and places. The butter he used not only for the 'set dose' but for the other sweet preparations like 'kesari bath', 'Mysore pak' etc. was got from Sosale and Bevukallu village.

Another such eating place of the thirties was the 'Vidyarthi bhavan' near the Jaganmohan palace. It was noted for its 'sada dose' and 'tuppa or ghee, granular and sweet smelling and tasty especially when mixed with the coconut chutney which was supplied liberally.

Though not as popular as the above, Mysore city had numerous such eating places in those days. And the present one are no match before them.

Indeed, each part of the life of Mysore city of those days could be the subject of an exclusive essay. Apart from the annual Dasara and birthday celebrations there were events like the Ganeshotsav, Krishnashtami, car festival and theppotsavam on the Chamundi hills, that enlivened the sedate cultural life of the city. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Times of India, 1988

ಅಭಿನಂದನೆ

128. B.V.K.

– A Profile

– Mysore V. Subramanya

About 25 kilometres to the south of Mysore city is the ancient centre of pilgrimage, Nanjangud, situated on the banks of the Kapila river. The huge temple of Srikanteswara dominates the town and the landscape around the town. The very life and activities of Nanjangud revolve round this temple. In this town was born B.V.K. Sastry (Bangalore Venkatasubbiah Krishna Sastry) on 30-7-1916. Father Venkatasubbiah was a deeply religious person and a staunch devotee of Srikanteswara. To be nearer to his favourite deity, he wound up a fairly prosperous book business at Bangalore and shifted to Nanjangud. Thus BVK grew up in a thick spiritual atmosphere and Vedic culture.

His early education was at Nanjangud. Later it was pursued further at Mysore city. Being an important centre of culture, BVK was exposed to the best of music at Mysore city provided by the stalwarts of the period. Besides learning music he also studied painting at the Chamarajendra Technical Institute eventually to become a writer and propagator of these arts. What was the stimulus for him to study music?

In the first place the environment in which he was born and brought up. Those were days when music was an integral part of life in all levels of the society. It was all pervading. Starting from the early morning Udayaraga music ran through in every activity at home – daily chores, worship, festivals, social and religious events etc. Every event was celebrated with songs, some specially meant and composed for particular events. Besides these the activities of the temple were always accompanied by music. There were two or three processions in every week apart from the major festivals when good Nagaswaram music was being heard. Apart from this, numerous programmes of Gamaka (rendering the Kannada classics in musical form) and also Harikatha performances especially in affluent people's homes were instrumental in maintaining an interest in and cultivate a taste for music. On the other side the many Gramadevata

festivals, attended by songs and dances, marriage processions etc. always exposed one for music. But the most important influence was the Bhajan sessions. This group singing organised in many homes on Saturday evenings certainly led to development of good taste for classical music and also stimulated an interest to learn, if possible, the art under a master. But this acquired a serious tone in BVK when one of his old teachers came into the scene.

N. Subramanya the teacher was an active person in the cultural activities of the town. In fact he had organised a major Mysore festival when a series of lectures about the history and culture of Mysore state were delivered by scholars besides music concerts by eminent vidwans brought from Mysore. He was also the secretary of the town's Karnataka Sangha and edited Tainudi, a monthly magazine. He was present in one of these Bhajan sessions where BVK was also a participant. After the function was over he beckoned BVK, expressed appreciation of his good voice and told him that he should seriously study music and that would introduce him to Mysore Vasudevachar. This statement was made before the gathering and BVK was highly elated and felt proud. He waited for the command of his master for a considerable period, but nothing happened. And when he tried to find out when his teacher would introduce him to Vasudevachar, Subramanya was evasive BVK's pride was punctured and he became an object of ridicule among his friends. This provoked him to achieve the object by any means. But the opportunity came only after he shifted to Mysore city for further studies.

He joined Chamarajendra Technical Institute to study painting. While attending classes at CTI, he did not forget music. But he was told that as a senior Vidwan of the palace, it was not possible to approach Vasudevachar easily. He was advised to think of another Guru, was also suggested to approach another palace Vidwan S. (Chikka) Rama Rao. Accordingly with the help of some friends BVK met Chikka Rama Rao and was accepted as his disciple.

Mysore city, at that time was famed as a premier cultural centre. And the very atmosphere was saturated with sound of music. Opportunities to be exposed to enjoy the best of music both Karnatak and Hindustani were many. There were annual festivals at the several Rama Mandirams dotting the city. Above all the various events in the palace celebrated with

music where leading lights of not only Mysore but from other parts of India participated. Speakers had been installed at several spots around the palace so that these recitals could be heard and enjoyed by the people. The very air of the city was so resonating no one in the city seemed escape from music. Besides these classical music concerts, BVK had numerous opportunities to attend the traditional dramas, where music was the dominant factor. Thus all these experiences collectively laid a strong foundation and urge for a serious study of music in its different aspects like, history, theory, practise etc. At the same time he was also exposed to the winds of the freedom movement. Near his home was the office of Sadhvi weekly edited by Agaram Rangiah where all the leading members of Congress gathered. BVK was going there to read the newspapers and inevitably developed acquaintance with most of such dignitaries like T. Siddalingaiah, Tagadur Ramachandra Rao, and many others.

BVK passed out of the CTI in 1938 after obtaining diploma in painting. While in the final year most of the students had cherished a desire of obtaining a scholarship from the Government to puruse further studies at the Sir J J School of Art, Bombay. When coming out of the institution, they found to their dismay that for some unaccountable reason the Government had decided not to grant these scholarships until further orders. This was a great disappoint for them because career opportunities in painting were very poor in those days. Thus BVK was obliged to take up some other work which made him jump from job to job. During this time he started writing a column to Sadhvi which was a weekly then. Concerning men and matters the column was titled 'Vakradrshti' and BVK wrote under the pseudonym 'Sukracharya.'

His life took a new turn in 1940. His father suddenly died of heart attack throwing BVKs life out of gear. A large family was left to his care and he had to immediately find some job for a living. Through some friends he got a job in the Scout Association of the Mysore University. This opened up a window on a new world. He came into contact with many celebrities on the staff of the University like A.R. Krishna Sastry, Tee. Num. Srikantiah, D.L. Narasimhachar, V.L. D'Souza, B.S. Keshavan, Dr. M.H. Krishna and many others. Because he was always talkative and speaking about on all subjects, some of these eminent figures used to refer to BVK as a walking Encyclopedia and were kind considerate towards him. Their acquaintance helped him in another respect – Books. Besides the University Library it

enabled him to borrow books from other libraries such as Maharajas College Department of Archeology, Oriental Library etc. He spent all spare time reading these books on various subjects, especially History, Art, Music etc. In fact this reading enabled him to enter a new world and new experiences. And it was during these days in the University his first article was also published. It had an interesting background.

Fascinated by the history of art, BVK was browsing through a book in his office one afternoon, when Prof. A.R. Krishna Sastry entered in. Looking at the books on the table enquired what he was studying. Hearing what BVK was doing, the Prof. said "What is the use of simply reading those books and talking about them? You should also make people know and appreciate art. Write an article on Art for the Prabuddha Karnataka." Prof. Sastry was also the Editor of the Prabuddha Karnataka, the Kannada Literary Journal of the University besides being the head of the department of Kannada. BVK was a bit unnerved at what he considered as a command from the eminent Kannada scholar. But Prof. Sastry insisted saying "collect the required material, prepare a draft and bring it". Notwithstanding an uneasy feeling that it could be too much for him, BVK gathered the required material, wrote the article. After its completion he took it to the distinguished historian, Dr. S. Srikantha Sastry for scrutiny. Dfr. Sastry read through the matter and suggested some corrections. BVK fair copied the corrected script and took it to Prof. A.R. Krishna Sastry, who went through the script and said "this is a very good article. Why did you feel diffident?" Any way it was published in the 'Prabuddha Karnataka' in 1941, titled 'Pracheen Chitrakale.' This was BVKs first serious effort in writing. The series could not continue because Prof. Sastry retired a few months later.

BVK's father died in 1940. An event occurred the very next day which led to a radical turn in the socio political life of the state. It was the death of Maharaja Krishnaraja Wodeyar IV. The popular agitation for 'Javabudaari Sarkara' (Responsible Government), which had started during the last years of the Raja's life picked up momentum. Meanwhile BVK had shifted to a room in the Sadhvi building which was his residence till 1960. The movement telescoped into the Quit India Movement. Many prominent Congress leaders started visiting the Sadhvi office for confabulations some of them also stayed there making it a very sensitive place. BVK had the opportunity to meet and develop friendship with

many of them. Meanwhile the State Recruitment Board conducted an examination to fill up vacancies. BVK appeared for the examination passed and got a job at Mysore in the State Treasury Department. On the otherside most of the Congressmen who were visiting Sadhvi office were arrested and imprisoned in the Quit India Movement. Agaram Rangiah, the Editor of Sadhvi was one of them.

One or two months later all of them were released. But after release the state leaders intensified their agitation for the responsible government. Again there were arrests, detentions and Rangaiah was also arrested. At the time he was taken to jail. Rangaiah told BVK to assist his brothers in running Sadhvi which had become a daily by then. Accordingly BVK and some friends rallied round Rangaiah's brothers in the smooth running of the paper. Some of them suddenly had a flash - why not help the movement by publishing an underground news letter? But it could not be done at Mysore because if detected there was the possibility of confiscation of the press by the authorities and also the arrest of all the concerned. Finally it was decided to have the letter printed at Kollegal, outside Mysore in the Madras Presidency. BVK was fully aware that he was stretching his neck and if caught the result would be imprisonment and dismissal from Government service. Nevertheless he jumped into the job. The printed sheets, where senior police officers, other administrators, super loyalists and particularly a Magistrate G. Sundar Rao who was very harsh with the prisoners were targeted, came into the state through secret routes changed every week and distributed by very loyal student volunteers, who dropped them through windows or sliding under doors, changing the locality every time. Though eager to trace the source, the police were not successful because senior Congress leader Dr. Parthanarayana Pandit was thundering from Sirsi and other towns of North Karnataka that he was flooding Mysore state with propaganda sheet. The police were concentrating on entry points in North Karnataka.

During early 1940s D.M. Siddaiah was elected as the Secretary of the University union. Eventually he became the Secretary of the Karnataka Pradesh Congress Committee. He wanted to change the usual routine in the celebration of the union day. He brought in a Bayalata troupe and also invited T.P. Kailasam as the chief guest. As usual Kailasam delighted that audience and as per his habit comfortably settled in Mysore. He was billetted in various homes of admirers by turns and finally landed in

BVKs room in the Sadhvi office. BVK was acquainted with Kailasam when he came to Nanjangud a few years back. BVK received this privilege with mixed feelings, because firstly Kailasam's presence drew all intelligentsia and his company was always entertaining. Secondly this enjoyment was available only after seven in the evenings when his day started. After downing some drinks, he was eager for company – to chat, to write down the plays he was dictating, which was a never ending process. The day ended at the arrival of dawn. Though his company was delightful, mirthful and entertaining, an all night experience was too strong for any especially those who were working during day times. As a consequence BVK would bring in a couple of Kailasam's admirers into the room in the evening as company to the master and also to enjoy the all night entertainment of quips, rib ticklers etc. and quietly slip away to sleep elsewhere. Kailasam also staged a variety entertainment where BVK was also dragged into the organisational side. The show ended in a disaster leaving BVK on the point of a nervous breakdown. During his stay of nearly three months here, Kailasam had been given a blank register to write down his spontaneous thoughts etc. It was full of limericks, quips, puns both in Kannada and English. But when BVK had been hospitalised at Bangalore a few years later, some of his friends went to clean up his room and this register was also lost in the process. He felt a great loss. Now to how BVK became a columnist on music and other arts.

52 years back when Prajavani was started, it gathered the cream of young talent to serve on the staff. One among them was E.R. Sethuram, the News Editor. BVK and ERS were boyhood friends, who were born in the same town participated together in cultural activities, shared experiences and equally fond of music and arts. ERS tried to give a cultural tone to Prajavani and wrote on these matters. In the early 1950s when he met BVK, he suggested that he should take up writing about music and arts. BVK was not too eager because he had lost touch of writing. Eventually he was persuaded to start in Janapragathi weekly whose Editor was BVKs old friend N.S. Sitarama Sastry, who was equally culture conscious. Thus the second phase of BVK's writings started.

A few month later M.B. Singh the Magazine Editor of Prajavani requested BVK to start writing about music and arts in their paper. The first piece in Prajavani was a review of the National programme of Mysore T. Chowdiah. Noticing the attention this piece draw another friend B.S.

Rama Rao who was on the staff of Deccan Herald took BVK to Pothan Joseph the Editor of Herald. Joseph requested BVK to write on music and arts to the Herald. Then BVK posed a question "Mr. Joseph generally I am averse to either discuss or write about music. This is because music is an experience which cannot be conveyed through words however rich ones vocabulary may be. Thus if I write about a recital unless the reader has actually attended the recital, whatever I write will be incomprehensible to others. Therefore I wonder what purpose a review of a music recital can serve?" Joseph countered "Mr. Sastry you may be right about the experience part. But you must also remember, apart from providing an experience, a music recital is also an event. And it is the duty of a newspaper to inform and enlighten its readers about this event. Therefore a review would be in perfect order. Start with it."

Thus BVK's foray into the areas of music and other art criticism started. No doubt it was an enjoyable and exciting experience to listen to the music stalwarts whose appearances were of greater frequency than Mysore and also on occasional dance performance. Though he had a background of nearly 14 years of study of these subjects, he found that a constant replenishment was necessary to keep abreast of things and also to maintain an accuracy in the writings. Thus he was obliged to pursue a parallel study along with attending performances. In addition the intellectual climate generated by the new generation journalists, Prajavani was also inspiring.

In 1956 BVK's life almost took a tragic turn. He was suffering from ulcers at that time. In September he had to visit Bangalore to produce a feature for Akashavani. Enroute to the studios, the ulcer burst, he collapsed on the roadside. Later he was shifted to the Victoria Hospital, stayed there for nearly five months and underwent two operations. It took 18 months to recuperate after discharge from hospital. While recalling this unhappy event, BVK expresses his deep sense of gratitude to E.R. Sethuram who immediately rose to the occasion, marshalled all resources and rallied round people at his service and also his press friends from both Prajavani and Deccan Herald but for whose daily presence, the possibility of proper treatment would have been remote leading to his death. This hospitalisation resulted in his transfer to Bangalore, his ancestral place, because the doctors insisted that he should be nearer for observation and treatment if necessary.

His writings on music and radio programmes that were being filed from Mysore, continued in Bangalore. In addition he was to cover an occasional art exhibition and dance performance too. The later was embarassing to him because he came from a place where dance was taboo with no public performances. Two persons were responsible to overcome this inhibition. They were – the noted connoisseur and critic G. Venkatachalam and M.S. Natarajan the organiser and dance expert. In the initial stages they took BVK in tow for these dance performances, explaining the various points and helped to overcome the long cultivated prejudice against dance. He also enlarged his knowledge by constant observation and study of the subject. And even with the heavy work load in office, BVK managed to attend all performances and share his reactions with the readers of these papers. Here he had adopted the pseudonym 'Murali' for his columns.

Sometime in 1961, BVK met A.S. Raman who was the Editor of the Illustrated Weekly of India. He had come on a holiday, BVK was eager to meet Raman in view of the fact he had noticed the jump in the quantum of material on performing arts after Raman took over as the Editor. While discussing the several changes in the weekly, BVK raised a valid point. While profiles of Hindustani musicians had been seralised in the Weekly thrice, how is it not even one Karnatak music exponent had been featured in the Weekly? Raman immediately countered 'true South Indian musicians have not been featured in the Weekly till now. Why not you start yourself? Send their profiles and I shall serialise them. Though it was almost challenging offer, BVK was hesistant to accept because he was not sure whether he could meet their standards. However he started contributing the series. Here he was forced to overwork because he had to study and research about the lives of these eminent men of music which also gave a informing and rewarding experience. Through the Illustrated Weekly BVK came into the national and also international focus. He learned about the latter through letters from abroad he received routed through the Editor.

Apart from A.S. Raman, another person instrumental in drawing BVK into the national scene was the eminent Vainika Emani Sankara Sastri. This is how it happened. In 1954 BVK had written a detailed review of the violin recital of Parur Sundaram Iyer and his sons M.S. Anantharaman and M.S. Gopalakrishnan. It was in Kannada and published in the

Janapragathi. As usual he sent a cutting to Iyer. Because it was in Kannada Iyer took it to the Gemini studios where many Kannada speaking people worked, to translate the matter into Tamil. While it was being translated, Emani Sankara Sastri, who was the music director in the Gemini Studios came in. Noticing Iyer he enquired what brought him there and when told about the review he stayed and read through translation and enquired about the identity of the writer. He also expressed a desire to meet him. Thus when BVK visited Madras during the next music season, Iyer took him to Emani. And this introduction led to a life long friendship.

After he went to Delhi as the chief producer of music and director of the AIR Vadya Vrinda, Emani wrote often to BVK to have his services in some committees, which BVK politely refused stating that he would be available only after retirement from service. Two months after BVK's retirement in 1971, Emani pursued the matter, got him into committees and later as a member of the main Audition Board for Karnatak music. This necessitated periodical visits to Delhi and also to come into contact with many persons in the cultural field eventually to be inducted as a member of several national level institutions like the Sangit Natak Akademi, Lalithkala Akademi, Advisory Committees of ICCR, Bhopal's Bharat Bhavan and not to forget the regional bodies like the state Academies and South Zone Culture Centre etc. Also he was invited to participate in various seminars, symposia and presented papers. This enlarged his sphere of activity and also the circle of friends and acquaintances.

As a member of the Zonal Cultural Centre, BVK had to undertake a task which posed the toughest challenge in his life. In 1986 the heads of the SAARC countries met in Bangalore. To mark this important event the Government of India decided to have a cultural festival in this city, where the cream of talent of the country was to be featured. Under the banner of DAAKSHINI it was to be a 8 day event. Two recitals each day and four on Saturdays and Sundays were to be held simultaneously at seven venues in different parts of the city. Classical music, dance and some rare forms were to be presented. Participants included such celebreties like Ravi Shankar, M.S. Subbulakshmi, Bismillah Khan, Mansoor, Padma Subramanyam, Samjukta Panigrahi and a host of burgeoning young artistes distinguished in respective fields. A total of about 140 recitals were contemplated. BVK was requested to takeup as the coordinator of these programmes, which required proper planning, fixing up of artistes,

maintaining a balance and quality in the recitals besides contending with highly prestigious and prestige conscious and temperamental artistes. This required vision, patience. No doubt a highly challenging work. The challenges to be encountered were :

(1) Apna Utsav was being held at Delhi at the same time restricting the number of top notchers available for Daakshini.

(2) The country was in the midst of unresolved strike by the Telecommunication Dept. workers obviating any quick communication. Telephones were dead, Telegrams were uncertain to be delivered.

(3) Barely 15 days were available to plan events, contact artistes and obtain their acceptances.

(4) Possibility of political interference was also there.

Any way BVK achieved the seemingly impossible. The event registered grand success overshadowing even Apna Utsav. One important factor that was instrumental in achieving this success was that about 70% of the participating musicians and dancers were personally known to BVK and had a regard for him, thus ensuring their wholehearted cooperation.

In 1990 BVK visited China as a member of a cultural team. The other members were - Narendra Sharma, Uma Sharma and Kanak Rele. They spent two weeks visiting not only places of tourist interest but also teaching institutions in dance and music especially the state Institute of Ballet at Beijing. They had the very rare opportunity of visiting the famous caves of the 1000 Buddhas near Dunhuang in the Gobi desert, which have been rarely seen by Indians.

Despite heavy official duties BVK pursued cultural activities which were not limited to only writings and criticisms. He extended help and guidance to any cultural institution when sought. He also wanted to draw the artistes out of their cocoon like attitudes and make them aware of the larger prospect of art. Whenever any famous musician or dancer performed in Bangalore he strove to arrange for a meeting with their counterparts here, thus creating opportunities to meet and interact. One institution thus benefitted was the State Sangith Natak Academy. In 1962 when the Academy decided to have a cultural festival, BVK helped in

planning, programming and also organising. It was the first time artistes from the three disciplines of Music, Dance and Theatre from different parts of state appeared and performed on the same stage evoking a total picture of the cultural heritage. Other events in which BVK assisted the Academy were:

(1) Tyagaraja bicentenary celebrations in 1964. It had a symposium on the life and works of Tyagaraja whose papers were later published as a book and also concerts where veterans and young musicians had equal participation.

(2) Hindustani Music Conference at Hubli (1972)

(3) A week long Abhinaya camp on Mysore dance tradition under the direction of veteran danseuse K. Venkatalakshamma.

In 1984 the Academy formed separate wings for Research and Development of arts and BVK was requested to be the director of the Bangalore centre. Under this umbrella he organised a series of programmes which benefitted both Music and Dance. They were:

(1) Workshop on Choreography under the direction of Maya Rao of Natya Institute of Choreography, Delhi. This fortnight long workshop was a real eye opener for all the participants who were mostly soloists. They learnt choreographing dance dramas based not only on age old mythological themes, but also themes from contemporary life. At the conclusion of the workshop they put on boards a dance drama titled 'Raja Taranga' which featured episodes from Karnataka history.

(2) Workshop on Music directed by M.L. Vasanthakumari

(3) Workshop on Abhinayam directed by Kalanidhi Narayanan.

Even at the time of starting his columns in Bangalore, BVK had noticed a discontent and helplessness in the art circles of the city. He had observed such signs also in the musicians of Mysore. Realising that it was due to their inability to comprehend and adjust to the changed conditions as a consequence of the transition from the feudal to the people's age, he was contemplating some measures that could give a boost to their self-confidence. He felt this necessary because these artistes were to face now a competitive world.

In 1969 the Karnataka Ganakala Parishat a body by musicians and for the cause of musicians was formed. BVK wholeheartedly lent his support and actively participated in its several functions providing proper guidance. The programmes of the Parishat acquired a new look tone and new dimensions, especially in their annual musicians' conferences. Here academic and performing parts were evenly balanced and for the first time a visual side in the form of photos and books was also added. Besides the usual lectures and demonstrations, special programmes like seminars were introduced to focus on a single subject for a deeper study. BVK's membership of the Central Sangit Natak Akademi and some other bodies was of help in bringing eminent scholars from different parts of the country to participate in these seminars, lending a status and also making the seminar productive by their scholarship and experience. Some of the important seminars organised

(1) Science and Music

(2) Temple Music tradition

(3) Haridasa tradition in Music

(4) Abhinaya

(5) Javalis and many others most of which conceived and managed by BVK. The seminars, besides enlarging the knowledge of veterans, brought to surface a fund of young talent. Among other important programmes planned by BVK in the Parishat, mention must be made of the series titled 'Musical Heritage of Karnataka' throwing light on the march of music in Karnataka throughout ages and also eminent composers and compositions. As a follow up BVK presented these programmes in the annual conferences of the Madras Music Academy, taking a fresh batch of vocalists each year so that the young musicians may broaden their visions and gain experience by this exposure. One of the more imaginative programme was DVG's 'Antahpura Geete' whose theme is the beautiful Madanika sculptures of Belur. The visual dimension was provided by slide projection of the figures. Of nearly 700 papers presented at the experts sessions of the Parishat during the course of years about 140 were selected and published in two volumes under the title 'Gaanakalamanjari' with assistance from the Department of Kannada and Culture, Government of Karnataka. The two volumes were edited by BVK. But two events that

were unique in nature could not have materialised but for BVK. The first one was about the materials of Muthuswamy Dikshitar.

During the master's birth bicentenary celebrations BVK met the decendants of Dikshitar and persuaded them to bring these effects of Dikshitar comprising of the Vina he played and the sacred objects like the Sri Chakram, Image of Ganapathi and Subramanya he was worshipping, for display and the obeisance of the music lovers.

Similarly he persuaded the Sourashtra Sabha authorities at Madurai to bring the effects of Tyagaraja comprising of the masters wooden sandals, the painting of Sri Rama which inspired the kriti 'Nanu Paalimpa', which he worshipped, the Potana Bhagavatam he recited daily and many manuscripts in his library, all now in the possession of the Sabha, for display and worship by the lovers of music. Incidently it was the Parishat which had the privilege of having presented them first and this was the first time the Tyagaraja effects came out of Tamil Nadu.

In addition to music, BVK's mind occupied with ways and means to infuse new life into dance and bring it to join the main stream. The opportunity came in when the Nupura school of Dance decided to hold a festival, and his help sought. BVK visualised a larger event than the usual school day format. It was made into a national level festival, where dancers and scholars from different parts of India participated. This undoubtedly raised the stature of the festival and the dancers of the city especially younger dancers had the opportunity to gain new experience and knowledge, besides the opportunity of witnessing the performances of some of the outstanding dancers of the country. And they also had the privilege of meeting and interacting with them. Titled Nitya Nritya, this festival later acted as a trend setter for some more dancers to organise dance festivals on similar lines. On the Lalitkala front, besides attending all exhibitions and writing about them he actively assisted the Academy in its programmes and in a larger measure when K.K. Hebbar was the Chairman. He helped formulating numerous programmes which brought Karnataka artists into national focus.

It was no doubt a busy life with a tight schedule. Nevertheless BVK squeezed some time to write and publish some books too. A few of them.

(1) Traditional Paintings of Karnataka jointly with Dr. S.R. Rao – a prestigious publication

(2) Traditional Paintings of Karnataka – smaller version in Kannada.

(3) Biographical booklets on Bade Gulam Ali Khan, T. Chowdiah and Bangalore Nagaratnamma; references to Talavadyas in Kannada literature, Kaleya Gonchalu – all in Kannada.

In addition he has contributed research based articles to many journals and other publications from different parts of India.

Thus it was an active and eventful life at the cause of art and culture spanning more than five decades. The output was also substantial and varied testifying to the fact of BVKs versatality and breadth of vision. The fact that he is a bachelor possibly enabled him to concentrate his attention and energy at the cause of art and culture. One may even say BVK is wedded to art.

Even now in his eighties, BVK is still active, though he has cut down on attending programmes. He has not stopped writing, but does it now occasionally. But he is busy in another respect. He is advising and guiding the young research students and also those aspiring for Doctorates of the Universities thus putting to use his knowledge and experience in a constructive manner. ★

129. B.V.K. Sastry

Some Distinctions and Honours

1. Akashavani Annual Award – 1976
2. Karnataka State Rajyotsava Award – 1985
3. Annual Award – Karnataka Lalithakala Academy – 1986
4. Annual Award – Karnataka Sangitha Nruthya Academy – 1988
5. T.T.K. award, Madras Music Academy – 1986
6. Regional Critics Award, Lalithakala Akademi, Delhi – 1992
7. Mysore T. Chowdiah Award – Academy of Music, Bangalore – 1995.
8. 'Sangitha Kalaratna' from Bangalore Gayana Samaja, as President of their Annual Music Conference – 1982

130. B.V.K. Sastry and Cultural Institutions

Associated with cultural activities for more than 50 years through writing, promoting, propagating and organising events.

Offices held :

All India Radio, New Delhi

was Member

(a) Main Audition Board, Karnatak Music
(b) Gradation committee
(c) National Progamme Advisory Committee
(d) Jury, Akashvani Annual Awards.

Other Stations

(a) Programme Advisory Committee, Bangalore
(b) Staff Selection Committees: Bangalore, Dharwad, Mysore, Mangalore.

Sangit Natak Akademi, New Delhi

(a) General Council
(b) Finance Committee
(c) Grants Committee
(d) Rare Forms Committee
(e) Science and Music Committee

Lalitkala Akademi, New Delhi

(a) General Council
(b) Publication Committee
(c) Survey of Contemporary Art Committee
(d) Rules Committee
(e) Enhancement of the status of the Artists Committee
(f) Venkatappa Centenary Celebrations Committee
(g) Jury Member, National Art Exhibition, 1985

South Zone Culture Centre

(a) Programme Committee
(b) Action Committee
(c) Thiruvayyar Sub-committee

Karnataka State Lalithakala Academy

(a) General Council
(b) Standing Committee
(c) Finance and many other Committees

Indian Council for Cultural Relations, New Delhi was Member

(a) Advisory Committee for Music
(b) Advisory Committee for Dance

Festival Committees

(a) Festival of India, Germany
(b) International Puppet Festival, Delhi
(c) International Dance Festival, Delhi
(d) International Festival of Music, Delhi

Others

(a) Advisory Committee 'Anhad' Bharat Bhavan, Bhopal.
(b) Jury, Kalidas Samman, Bhopal
(c) Interview Panel UPSC, New Delhi
(d) Regional Director, Research and Development Centre, Sangitha Nritya Academy, Bangalore
(e) Co-ordinator, Music and Dance Programmes All India Cultural Festival, **Daakshini** during SAARC meet, Bangalore
(f) Hampi Vijayanagar Festival
(g) Member, Governing Council Kalakshetra, Chennai

131. Sri B.V.K. Sastry

Sree Padmanabha Dasa

H.H. Marthanda Varma

From 1952 to 1991 I was semi-permanently in Bangalore and was able to be in the world of fine arts in this beautiful city. All along in the focus of Music, Dance, Painting, Sculpture, Theatre, Photography it was a pleasure to see, know and get in to many forum of traditional culture and heritage of our country. In all these walks of aesthetics, the gentle and understandingly critical figures of Sri B.V. K. Sastry has loomed larger. In particular I remember him in context of a cultural organisation known as India Culture Centre with which I had an association. His journalism made it possible to preserve the purity of Music and Dance both for the artists and Rasikas due to his ability to preserve, protect, India's cultural ethos over keeping in mind the age old "SATHYAM BRUHI, PRIYAM BRUHI, MA BRUHI SATHYAMAPRIYAM". I hope that the Sri B.V. K. Sastry foundation will serve his memory in the service of our great heritage oriented Fine Arts, Finest of Arts. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

132. Devoted to the art

Dr . Semmangudi R. Srinivasiyer

I have known Sri B.V.K. Sastry intimately for the past over five decades both during my visits to Bangalore and Mysore and also his visits to Madras which have been frequent.

He is one of those rare musicologists who are devoted to the art of music rather than to the artist. This makes his reviews authentic, unbiassed and true reflection on the performance with appropriate technical analysis on merits. Naturally, this frank presentation does not please many. His excellent musical knowledge coupled with fine language and presentation have made him one of the top most art critics in the country.

Sri Sastry has intimate knowledge of several other forms of art such as dance, drama,painting, sculpture and photography and by his dedication and adherence to facts and masterly review, he has attained a place of eminence in the field of culture. His contribution as a journalist will be remembered not only as a model but also as documentation of the progress and preservation of fine arts in modern times.

I am happy to know that Sri Sastry has completed sixty years of his useful service to fine arts and that a function to felicitate him is being organised. I wish the function all success. I send my greetings and good wishes to Sri Sastry and wish him many more years of useful service to fine arts. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

133. B.V.K. Shastri

– Pandit Ravi Shankar

It gives me great pleasure to know that Sri B.V. K. Sastri is being felicitated. I admire his knowledge and style as a critic of music and musicians.

Spending many hours in conversation with Murali, I found in him a humility which is so rare in most of the music critics (and even in most of us musicians today).

I wish him many more healthier and happier years. ★ ★ ★ ★ ★ ★

134. A critic without prejudice

– Ustad Abdul Halim Jaffer Khan

My relation with Shri B.V.K. Sastry has been for the last 46 years or more, and words fail to describe his qualities, his dignity and sincere approach to criticism. He is one of the greatest music critic of Bharat. He is an ardent listener and devotee of both Hindustani and Carnatic music without any prejudice. The best quality in a music critic is to critisize in a constructive manner, Shri B.V.K. Sastry is one of those very few critics who have this quality. He is one of those few critics who know their subject thoroughly and criticise on the basis of their knowledge and not just by thinking. Very often a friend of mine Shri H.S. Doraswamy (music critic) and myself and Shri B.V.K. Sastry used to discuss about the subtleties of music and artist of both Carnatic and Hindustani. He has devoted his entire life towards fine arts in general and music in particular. I still remember and respect one sentence of his – he used to say that musically, and basically Hindustani and Carnatic music is same, but only when we go into details we differ. He had written about my Jugalbandi with late Shri Emani Shankar Sastry the Veena wizard 42 years ago. His food is only music. At present he is not 83 years old but 38!!! and I wish him a long prosperous life, and I wish the function a grand success. ★ ★ ★ ★

135. A literateur par excellence

– T.S. Parthasarathy

It is difficult for me to write objectively about B.V.K. Sastry as I consider him my Alter Ego at Bangalore. I feel flattered when students of music and dance from Bangalore, who come to Madras, call me the 'B.V.K. Sastry of Madras'. It is true that I and Shastry have many things in common. We are both octogenarians with an unquenchable thirst for knowledge, not for any consideration, but for knowledge's sake. And we believe in passing it on to others and to posterity.

It was more than thirty years ago when I met Sastry in Delhi, I was in Railway Service and I remember that both of us called on Maya Rao. Till a few years ago I was a regular visitor to Bangalore in connection with functions at Nupura, Bangalore Gayana Samaja and other institutions and we spent most of the time together. Similarly, Sastry used to call on me every time he visited Madras and time stands still when we meet. He calls my house 'T.S.P. Research Academy' and no subject under the sun will be left uncovered during our discussions.

I used to wonder, and I still wonder, how a single individual can be so versatile as to excel in every subject he handles. The disciplines include music, both Karnatic and Hindustani, all forms of classical Indian dance, Western music, folk arts, sculpture and photography. In all these subjects, he is the link between the past and the present and the most reliable reference library. His is a household name in Karnataka and there is hardly any cultural function in Bangalore which does not benefit by his advice. Performing arts assumed a new shape under his direction and guidance.

I count myself as one of the beneficiaries of his advice. Some years ago, the term 'Karnatic Music' was causing irritation among lovers of Tamil Isai who thought that the former evolved out of the latter and had no connection with Karnataka. Conflicting views were aired and they produced more heat than light. I wanted a difinitive ruling on the subject and wrote to Sastry. He sent me a long article, patiently written by hand, tracing the term 'Karnata' from Chatura Kallinatha's commentary on the Sangita Ratnakara.

In 1994 there was controversy here about the claim that Purandaradasa was the 'Pitha Maha' of Karnatic music. When I mentioned this to Sastry, he sent two articles, one by P.B. Desai entitled 'Historical Glimpses of Purandaradasa' and another long one by himself 'Was Purandaradasa the precursor of Karnataka music?' I published both of them in the journal of the Music Academy and they came as a revelation to musicologist here who thought that it was sacrilege to question the time-honoured beliefs. This article stands testimony to Sastry's erudition and deserves to be read by every student of Karnatic music. It originally appeared in the Srikantika felicitation volume.

Our visit to Imphal, capital of Manipur, in 1982 was a memorable occasion. We had been invited by the government of Manipur to study the indigenous 'Nata Sangit' and give our views on it. We listened to it the whole day and wrote it down in notation in the night. The Sangeet Natak Akademi from Delhi was conducting the 'Ariba Pala' festival during the same time and we had an interesting time witnessing it.

The numerous titles and awards received by Sastry were but a corollary of his rising stature in the field of art. I was present when he was honoured by the Music Academy in 1987. Behind his enviable achievements there lies a childlike simplicity and artlessness. A humility that takes all honours in its stride. 'Vidya vinaya sampanna' will be the aptest description of Sastry. At 82 he continues to be the perennial student, seeking more enduring values in his pursuits. It gives me immense pleasure to pen this homage to one whom I have admired for nearly four decades. As his elder in age, I wish Sastry many more years of good health and sustained service to his self-imposed causes. ★ ★ ★

136. Shri BVK Sastry

– V. Emberumannar Chetty

Shri BVK Sastry is a notable figure in the cultural field for over six decades. He is an expert in the systems of Karnatic, Hindustani and Western music. He is fully conversant with the theory aspect of folk arts and all forms of dance.

He has authored many books which have become classics in their fields.

As a member of the various cultural organisations in South India, his contribution to the field of music has been acclaimed as very valuable.

Shri BVK Sastry affectionately known as BVK, has many awards ant titles to his credit, in recognition of his services in the field of fine arts.

BVK is actively involved with the Percussive Arts Centre – the only organisation in the Nation, exclusively striving to promote the interests of percussive arts and artistes.

He is actively connected with the Bangalore Gayana Samaj and other cultural associations promoting fine arts.

An acknowledged "Art critic" of the Deccan Herald group of newspapers like Prajavani, etc., he is associated with the policy making committees set up by both State and Central Government, Departments, of cultural development.

Artistes and rasikas wish him a very long and sick-free life. ★ ★ ★ ★

137. B.V.K. Sastry, the amiable scholar critic par excellence

– Dr. M.R. Gautam

B.V.K. Sastry the eminent critic of music and dance has been known to me for over four decades.

B V.K. as he is known to his friends has been holding sway in the field of criticism all these years for the following reasons, to the best of my knowledge.

1. He is one of the most affable persons. His criticism of musicians or artistes has always been based on the intrinsic quality of their respective performances. In other words, his emphasis has been on art and not so much on the artiste. This is a very essential attribute to a critic as one finds quite often the critic being swayed by the imposing or formidable personality or fame of the artiste that the actual calibre of his or her performance fails to be correctly assessed. But B.V.K. seldom allowed himself to be carried away by the stature of the artiste.

2. But at the same time it must be stated that his criticism was always tempered by maturity and scholarship. He is one of the very few critics today who has made a deep study of the subjects of music and dance. His intrinsic interest in the arts has enabled him to establish a personal relationship with the artistes and unfathom some of the interesting facets of their personalities. But the greatness of B.V.K. is that even in his most stringent criticism, he is never hurting or offensive, arrogant or supercilious. In fact in my humble opinion, B.V.K. typifies the ideal critic -interested only in the art but at the same not unaware of the artistes' individual achievements and foibles.

3. BVK apart from his towering prowess in the field of art criticism is an extremely considerate kind person. He genuinely likes artistes and wherever and whenever possible contributes his mite in

promoting them. He is bereft of any air of sduperiority. I can cite my own case. I returned to Bangalore after an absence of over forty years. Things inevitably has changed considerably. But it was perhaps only BVK who not only was happy at my return to my home town but did his bit to spread the news to the music cogniscenti here.

4. BVK is a fluent speaker gifted with an excellent sense of humour enriched with a vivid memory with the result he can keep an audience rooted to their seats with interesting anecdotes of the artistes. My associatioin with him has been an extremely pleasant one. I have always found him to be extremely knowledgeable, very friendly and liberal in his attitude. A music critic of his calibre is very rare; he is perhaps the only one I have met combining all the qualities of affability, humility, scholarship tempered by sobriety and a gift for superb extempore speech. BVK has no animus against anyone. And therefore his opinions would reflect only the quality of art or any other unique characteristic which enhances that quality. I have known other music critics who are great connoisseurs and endowed with brilliant powers of expression. But their shortcoming - with their personal prejudices and predilections about artistes mitigated the value of their criticisms. But BVK was never guilty of such a fault. He focussed on the art as performed on that occasion by the artiste and eschewed reference to the artistes' personal life or habits.

5. Criticism must not only be a correct, in-depth assessment of the art - music or dance - but it must also make the concerned artiste to consider his or her performance seriously and inspire him or her to endeavour to improve his art. BVK's criticism came under the above category.

May God bestow on him excellent health and long life. ★ ★ ★ ★

138. ಪ್ರತಿಭಾ ಪಕ್ಷಪಾತಿ

– ಎಚ್. ವೈ. ಶಾರದಾ ಪ್ರಸಾದ್

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರನ್ನು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ತಿಳಿದಿರುವ ಸುಯೋಗ ನನ್ನದು. ನಾನು ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಭೇಟಿ ಕಡಿಮೆ. ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅವರನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಅವರ ಬರಹವನ್ನು (ಪತ್ರಗಳೇ ಆಗಲಿ, ಲೇಖನಗಳೇ ಆಗಲಿ) ಓದಿದಾಗ ಸಂತೋಷವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಲಾಭವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರ ಜ್ಞಾನ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು, ಖಚಿತವಾದದ್ದು. ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಹೋಗದೆ ತಿಳಿಯಾಗಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವ, ಬರೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಗಳ ಜತೆಗೆ ಕಲೆಗಾರರನ್ನೂ ಬಲ್ಲವರು. ಕಲೆಗಾರನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ಯಾವುದರಿಂದ ಕಲೆಗಾರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತು ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲವರು. ಕಲೆಗಾರರ ಸಾಧನೆ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿಶಾಲಹೃದಯದಿಂದ ಬರೆಯುವುದು ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರ ಸಹೃದಯತೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದು ಶ್ರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಕೆಲಸವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರು ನೆಚ್ಚಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು, dependable guide, ಎಂಬುದಾಗಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆಯಂತೂ ಅವರೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಸ್ಮೃತಿಭಂಡಾರ, memory bank. ಅದೆಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು, ಕತೆಗಳನ್ನು, ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಹಾಕಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಿಕ್ಕವರೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಅವರು!

ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಬಂಧದ ಸಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೂ ನಾನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದುಂಟು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ, ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ, ತಜ್ಞರು ಎಷ್ಟು ಗೌರವ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲೆ. ಕನ್ನಡ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಗೆ ದೇಶದ ಆದ್ಯಂತ ತಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುವಂತೆ ನಿರತವಾಗಿ ದುಡಿಯುವವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಮುಖರು.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ದೊಡ್ಡಗುಣವೆಂದರೆ ಅವರ ಸ್ನೇಹಪರತೆ. ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಪಕ್ಷಪಾತದಂತೆಯೇ ಹಾಸ್ಯವೂ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾನಾಮುಖ ಸೇವೆಗಾಗಿ ನಾಡಿನ ಹಿರಿಯರು ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸೂಚಿಸಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಮಾರಂಭ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವರ್ಷ ಅವರ ಈ ಸೇವೆ ಮುಂದುವರಿಯಲಿ ಎಂದು ಎಲ್ಲರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

139. ನಾಡಿನ ಕಲಾಲೋಕದ ಅಂತಃಚಕ್ಷು

– ಇ. ಆರ್. ಸೇತೂರಾಂ

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು (ಅಥವಾ ಬಿ.ವಿ. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು) ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನನಗಿಂತ ಎರಡು ಮೂರು ವರ್ಷ ಹಿರಿಯರು. ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಜನಿಸಿದುದು ನಂಜನಗೂಡಿನಲ್ಲಿ. ಅಂತೂ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಒಡನಾಟ, ನಂಟು ಏಳು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮೀರಿದುದು. ತುಂಬಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಭರದಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಹರಿದಿದೆ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಮೈತ್ರಿ.

ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗಣಪತಿ ವಾರ್ಷಿಕ ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಭೆ -ಮಂಗಳಾರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯಾಕ್ಷರೀ ಶ್ಲೋಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಮರಣೆ ಇದೆ. ಇಂದಿನ ಖ್ಯಾತ ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾನ್ ಆರ್. ಆರ್. ಕೇಶವಮೂರ್ತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲು ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೆನಪಿದೆ. ಅವರ ತಂದೆ ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಬಾಲಿಕಾ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದರು.

ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ

ಊರಿನ ಪ್ರಮುಖ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜೇಂದ್ರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಇತ್ತು (ಈಗ ಆ ಕಟ್ಟಡ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿದೆ). ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳು ನಾನೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಈ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾರಾಸಗಟು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಿರುವು ಹಾಕಿದ್ದೇವೆಂದು ಹೇಳಲು ಹೆಮ್ಮೆ! ನಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಇಮ್ಮಡಿಸಲು ಇದೊಂದು ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮತ್ತು ನಾವು ಎಂದೂ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳೇ! Bookworms ಎಂದರೂ ನಮಗೆ ನಾಚಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಿತ್ಯಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ತಿರುವಿಹಾಕುವ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಚಟದ ಮೂಲ ಈ ಲೈಬ್ರರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ನಾಕಷ್ಟು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಚರಿತ್ರೆ, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಇವೆಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆದಂತಾಯಿತು.

ಅಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೂಟಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ಸಭೆ, ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾದರೂ ನಮ್ಮ ಗುಂಪು ತಪ್ಪದೆ

ಹಾಜರಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಗುಂಪು ಎಂದರೆ ನಾನು (ಅಪ್ಪಯ್ಯ), ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್ 'ಪಯ್ಯ' - ಇಂದಿನ ಖ್ಯಾತ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಕರು), ಎನ್. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 'ಅಯ್ಯ' - ಪ್ರಜಾವಾಣಿ ಬಳಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಈಚೆಗೆ ಕಾಲವಾದರು), ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಈ ಪಂಚ ಪ್ರಚಂಡರ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಎನ್. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಒಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಕಣ್ಮರೆ. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲರೂ ಇಂದೂ ಒಡನಾಡಿಗಳಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದೇವೆ.

ಸಂಗೀತದ ನಂಟು:

ನಂಜನಗೂಡಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ರಾಮ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ವರ್ಷಂಪ್ರತಿ ಭಾರೀ ರಾಮೋತ್ಸವದ ಸಂಭ್ರಮ. ನಮ್ಮ ಅಣ್ಣ ಆರ್. ಸೀತಾರಾಂ (ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ) ಮತ್ತು ಪಿಟೀಲು ವಿದ್ವಾನ್ ಚೌಡಯ್ಯನವರೂ ಆಪ್ತ ಮಿತ್ರರು. ಆಗಿನ ಮೈಸೂರು ಬಿಡಾರಂ ರಾಮ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಘಟಾನುಘಟಿ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಚೇರಿಯ ನಂತರ, ವಿದ್ವಾನ್ ಚೌಡಯ್ಯನವರು ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಕರೆತಂದು ಬಿಟ್ಟು, ಸುಮಾರು ರಾತ್ರಿ 10 ಗಂಟೆ ನಂತರ, ಇಲ್ಲಿ ಭರ್ಜರಿ ಕಚೇರಿಗಳು. ಆ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಬಿಡಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ, ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಪಾಲ್ಘಾಟ್ ಮಣಿ ಅಯ್ಯರ್‌ವರೆಗೆ ಗಾಯನ ಲೋಕದ ದಿಗ್ಗಜಗಳೇ ನಮಗೆ ಹತ್ತಿರದವರಾದರು. ಇದರ ನಿಮಿತ್ತ ಎಳೆತನದಲ್ಲೇ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿ ಮೊಳೆಯಿತು. ರಾಗ, ತಾಳ, ಪಲ್ಲವಿ, ಮಟ್ಟು, ಸ್ವರ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕೀರ್ತನೆ, ಜಾವಳಿ, ವರ್ಣ, ಚಿಟ್ಟೆಸ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಭಾಗಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಈ ಪರಿಸರ ಬಿತ್ತಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇದಲ್ಲದೆ ಅಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳು ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಪೀರ್ ಕಂಪೆನಿಯ ನವೀನ ವರ್ಚಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಅಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ತಳಮಳ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಬಿರುಗಾಳಿ, ಅಂದಿನ ನಾಯಕರ ನಿರ್ಭೀತ-ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ಎದೆಗಾರಿಕೆ, ಭಾಷಣಗಳ ಬಿರುಸು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬಹು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತ್ತು. ನಾನೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ, ಎನ್. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಅನೇಕ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಬಿಗಿದಿದ್ದೇವೆ. ಶಿವಪುರ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಕಮಿಟಿ ಮೆಂಬರು ಕೂಡ. ನಾನು, ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದೆವು. ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭವಿದಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೂ ನಾವೂ ಇಪ್ಪತ್ತರ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದ ಪರಿಚಯ ನೀಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮೇಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

NOOK ವಾಸ:

1933-34ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದಿಶ್ಯವಿಟ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮೈಸೂರು ಸೇರಿ, ಕಡೆಗೆ 1959ರ ವರೆಗೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆದರೂ ವಾರ ವಾರವೂ ನಂಜನಗೂಡಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ಇದ್ದರು. ಇತ್ತ ನಾನೂ ಮತ್ತು ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ರೈಲ್ವೆ ಸೀಸನ್ ಟಿಕೆಟ್ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದೆವು. ಡಿ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಸಾಧ್ವೀ' - ಆಫೀಸಿನ ಮಹಡಿ ಮೇಲೆ ಸಂಪಾದಕ ಅಗರಂ ರಂಗಯ್ಯನವರು ಇತ್ತಿದ್ದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಇಡೀ ಮೈಸೂರು ವಾಸ ಪೂರೈಸಿತು. ನಾವು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಉಳಿದರೂ ಇದೇ ನಮ್ಮ ಆವಾಸಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. 1943-44ರಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀ ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಸಹ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಈ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಾರ ಹೂಡಿದ್ದರು. ಇಡೀ ಕೈಲಾಸಂ ಅಭಿಮಾನಿ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗ ಕೈ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕೋಣೆಗೆ ಕೈಲಾಸಂ 'THE NOOK' (ನೂಕ್) - ಎಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಹಲವು ವರ್ಷ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಪದವೀಧರರಾದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅಂದಿನ ಖ್ಯಾತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾನ್ ಚಿಕ್ಕರಾಮರಾಯರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ಸೇರಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ನಿಂತರು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿ, ಅಪಾರ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪಡೆಯುವ ಜಾಯಮಾನ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು. ಇವರ ಅದ್ಭುತ ಸ್ಮರಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವರು ರಚಿಸಿದ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಚಿತ್ರ 'ಮಸೀದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ' ಗೆ 1941-42ರಲ್ಲಿ ಮದರಾಸು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ವಸ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಣ ಪದಕ ದೊರಕಿದುದು ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಾರವಾರ ಇವರು ನಂಜನಗೂಡಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ 3-4 ಮೈಲಿ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಹೋಗಿ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ನಿಂತು ರಚಿಸಿದ ರಮಣೀಯವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಲವಾರು ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿವೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ, ಇತರ ಕೆಲವು ಭಿಕ್ಷುಕರ, ಸಾಧುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಗಳು (Charcoal sketches) ಬಹುಕಾಲ ಇವರ 'ನೂಕ್' ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದವು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ದೊರಕಿದ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಅವಿರತ ಹವ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಕುಂಚ ಹಿಡಿಯುವುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಬಹುಮಂದಿಗೆ ತಿಳಿಯದು.

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಚಿರಪರಿಚಿತರು. ಕಚೇರಿಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಹಾಜರಾಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಪರಿಚಯವಿದ್ದುದರಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಡನೆ ದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆ, ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಕರತಲಾಮಲಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲಾತಪಸ್ಸು

ಮೈಸೂರಿನ ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳು ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಾಢವಾದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದರ್ಬಾರಿಗೆ, ದಸರಾ ಉತ್ಸವಗಳಿಗೆ, ರಾಮಮಂದಿರ, ಸಭೆಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡುವ ತಮಿಳು, ಆಂಧ್ರ, ಕೇರಳ ಹಾಗೂ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರೊಡನೆ ಇವರು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರೊಡನೆ ದೀರ್ಘ ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರವನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವೆನಿಸಿದ್ದ ಮದ್ರಾಸಿನ ಸಂಗೀತ ಅಕಾಡೆಮಿ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಪ್ಪದೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟು, ಸಂಗೀತ ಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು Walking Encyclopaedia ಎನ್ನುವಂತಾಗಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಗ್ರಂಥ ಪರಿಚಯ, ರೇಡಿಯೋ ಆಲಿಸುವಿಕೆ, ಗ್ರಾಮಾಫೋನ್ ತಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖೇನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹಿಡಿದು ನಾನಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕೂಡ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿ ಕಲಾವಿದನ ಹುಟ್ಟು, ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಾಧನೆ, ಅವರ ಕುಲ, ಗೋತ್ರ, ಜಾತಕ ಮತ್ತಿತರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಇವರ ಬಳಿ ಅಪಾರವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿತ್ತು.

ಲೇಖಕರ ನಂಟು

ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಮರಿಸಿದರೆ ಸಪ್ತಸಮುದ್ರಗಳನ್ನೂ ಆಪೋಶನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಅಗಸ್ತ್ಯ ಋಷಿಗಳ ಕಡೆ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗ ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಹಾಯಕವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲಕಾಲ ಯಾವುದೋ ಬಸ್ ಕಂಪೆನಿ ಉದ್ಯೋಗ, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕೆಲಸಗಳೂ ದೊರಕಿ ಮಾಯವಾದವು. ಕಡೆಗೆ ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಕೋಣೆಯೊಂದರಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಡಳಿತ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಒಂದು ಕೆಲಸ ಅತಿ ಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಬಳ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಇದು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಉದ್ಯೋಗ. ಇದರಿಂದ ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರೊಫೆಸರರು, ವಿದ್ವನ್ಮಣಿಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತರ ಒಡನಾಟ ದೊರಕಿತು ಪ್ರೊ॥ ಜಿ. ಹನುಮಂತರಾಯರ ಯಾಜಮಾನ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಶಾಖೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಎಕ್ಸ್‌ಟೆನ್‌ಷನ್ ಭಾಷಣಗಳ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಪ್ರಕಟಣಾ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿತ್ತು. ಸುತ್ತ

ಸಮಾಜದ ಅರಿವಿನ ಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಗುರಿ ಉಳ್ಳ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತರು ಹಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಕಿರುಹೊತ್ತಿಗೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತ ಈ ಪಠಿಪಾಟು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಒದಗಿತು. ಲೈಬ್ರರಿಯಲ್ಲಿನ ನಾನಾ ಗ್ರಂಥಗಳ ಶೋಧನೆ, ವಿದ್ವಾಂಸರ ಒಡನಾಟ, ವಿದ್ವತ್ ವಿಷಯುಗಳ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ ತುಂಬಿದ ವಾತಾವರಣ ದೊರಕಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಈ ವಾತಾವರಣ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಯಶಸ್ವೀ ಲೇಖಕನಾಗಲು ಈ ಹುದ್ದೆ ಸರ್ವರೀತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿಸಿತು. ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕದಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲೇಖನಗಳು ಇಣುಕಿದವು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣವಾಯಿತು.

ಸುಮಾರು 1943ರಲ್ಲಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಸರ್ವಿಸ್ ಸ್ಪರ್ಧಾ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಟ್ರೆಜರಿಯಲ್ಲಿ ಕಡೆಗೂ ಒಂದು ಸರ್ಕಾರಿ ಹುದ್ದೆ ದೊರಕಿತು. ಬೆಳಗ್ಗೆ 10 ರಿಂದ ಸಂಜೆ 5 ರವರೆಗೆ ಕಚೇರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೂ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರಗಳು, ಅಧ್ಯಯನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮೊದಲಿನಂತೆ ಹುರುಪಿನಿಂದಲೇ ಮುಂದುವರಿದವು. ಕಡೆಯವರೆಗೆ ಈ ಹುದ್ದೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ನಿವೃತ್ತರಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಪೆನ್ಷನ್ ಪಡೆದರೂ ನಮ್ಮ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತ ಹಾಗೂ ಅದ್ವಿತೀಯ ಸಮರ್ಪಣಾಭಾವದಿಂದ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸಾಧಿಸಿದುದು ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗತಿ.

ಕೈಲಾಸಂ ಒಡನಾಟ

1943ರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಗುಂಪಿಗೆ ಇದು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಎರಡನೇ ಭೇಟಿ. ಏಕೆಂದರೆ 1936ರಲ್ಲೇ ನಂಜನಗೂಡಿಗೆ ಭೇಟಿ ಇತ್ತು 6-8 ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಗುಂಪುಕಟ್ಟಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆವು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವರು 'ಕೂತಲ್ಲಿ ಕಂಪೆನಿ - ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಾಟಕ' ಕೈಲಾಸಂರವರ ಸುತ್ತುವರಿದು. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ನಿದ್ದೆಗೆಟ್ಟು ಕುಳಿತು, ನಾಟಕವಾಡುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗುಂಪು ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಭಾರ ಹೊತ್ತಿತು. ಆ ತಂಡದ ಹೆಸರು 'Jolly Amateurs' - ಎಂದು. ನಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಚಾಮರಾಜನಗರ, ನರಸೀಪುರಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕವಾಡಿ ಬಂದೆವು. ಅಂತೆಯೇ 'ಬಂಡ್ವಾಳ್ವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ', 'ತಾವರೇಕೆರೆ', 'ಸೀಕರ್ಣೆ ಸಾವಿತ್ರಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂರವರೇ ಹೇಳಿ ಬರೆಯಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಹೇಗೋ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ನುಸುಳಿ ಹೋಗಿ ಒಂದು ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರಕಟವಾದುದೂ ಉಂಟು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ನನ್ನ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಳಿ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳು 'ಪಾತುಶೇರ್ಮನೆ', 'ಸಾತು ಶೇರ್ಮನೆ' ಮತ್ತು 'ಯೋಂಘೂ ವಾಗೆ'ಗಳು. ಸುಮಾರು 1941ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎಸ್. ರಾಮರಾವ್, ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ನಡುವೆ ಈ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ವಿವಾದಕ್ಕೀಡಾಗಿ ನಂತರ ನಾನು - ರಾಮರಾಯರು ಇವನ್ನು ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ನೀಡಿದುದು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಪ್ರಸಂಗ.

ಹೀಗಾಗಿ 1943ರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಯೂನಿಯನ್ ಸಮಾರೋಪ ಭಾಷಣಕ್ಕೆಂದು ಬಂದು ಕೆಲವಾರು ತಿಂಗಳು ಮತ್ತೆ ನಾವು ಅವರ ಶಿಷ್ಯರ ಗುಂಪನ್ನು ರಚಿಸಿದುದು ಎರಡನೇ ಬಾರಿ. ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ಕ್ವಾಡ್ರಾಂಗಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಯೂನಿಯನ್ ಸಮಾರೋಪ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ರೂಪದ ಭಾಷಣ ಹಾಸ್ಯದ ಹೊನಲನ್ನೆ ಹರಿಸಿ ಸಭಿಕರನ್ನು ನಗೆಯ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿದುದನ್ನು ಇಂದೂ ಅಂದು ಹಾಜರಿದ್ದ ಮಂದಿ ನೆನೆಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಾವು Self attempted, Salaryless Secretaries ನಂತೆ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಗುಂಪಿನ ವಹಿವಾಟನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಯಿತು. ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕೋಣೆ(Nook) ಯಲ್ಲೇ ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳು ಠಿಕಾಣಿ. ನಂತರ ಅವರನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೋಣೆಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದೆವು.

ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ತಯಾರಿಕೆ

ಕೈಲಾಸಂರೊಡನೆ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ಕೂತು ನಮ್ಮ ಗುಂಪಿನವರು ಬಹು ಪ್ರಯಾಸಪಟ್ಟು ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅಚ್ಚಿಗೆ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ನಮ್ಮ ಕಂಪ್ನಿ', 'ನಮ್ಮ ಕ್ಲಬ್ಬು', 'ಸೂಳೆ', 'ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ' ಇವುಗಳು ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅರ್ಧಂಬರ್ಧವಾಗಿದ್ದ 'ದಿ ಹೌಸ್ ಆಫ್ ಒಡೆಯರ್' (ಇಂಗ್ಲೀಷ್), 'ಮೃಕಂಡು' (ಸಂಸ್ಕೃತ), 'ಚಾಮುಂಡಮ್ಮನ್ಸೈಕ್ಕ', 'ಕೇರಳ ಯಾತ್ರೆ', 'ಅಹೋಬ್ಲು-ಅಟೋಕಾರ್' ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಏನಾದವೋ ತಿಳಿಯದು. 1944ನೇ ಫೆಬ್ರವರಿ 13ರಂದು ರತ್ನಾವಳೀ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ Soiree (ಸಂಜೆ ಪ್ರದರ್ಶನ) ಒಂದು ನಡೆಯಿತು. 'ಹೋಂ ರೂಲು', 'ಶಂಬರನ ಸಿಂಗಾರಿ', 'ಹಾಡುಗಳ ಹುಳಿಕರಣೆ', 'ವಿವಿಧ ವಿನೋದ ಥಾಳಿ', 'ತಿಪ್ಪಾರಳ್ಳಿ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳೊಡನೆ ಠಾಕೂರರ 'ಮಾಲಿನಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಅಸಾಧಾರಣ ವರ್ಚಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೆಳಗಿದರು. ಆದರೆ ಶಿಷ್ಯವೃಂದಕ್ಕೆ ಶಹಭಾಸ್‌ಗಿರಿ ದೊರಕದಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ರಿಹರ್ಸಲ್‌ಗಳ ಅಭಾವ, ಪಾತ್ರಗಳ ಧಿಢೀರ್ ಬದಲಾವಣೆ, ರಂಗಮಂದಿರದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆ ಲೋಪಗಳು ಕಾರಣ ಎನ್ನಿ. ಇಷ್ಟಾಗಿ ಜನ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅವಾಕ್ಕಾದರು. ಅವರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಯರು ಏರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದರು.

ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು

ಎಂತೂ ನಾನು 1944 ಏಪ್ರಿಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನ ವಿಜಯಾ ಪಬ್ಲಿಷರ್ಸ್ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಂಪಾದಕನಾಗಿ ಮುಂಬೈಗೆ ಹೊರಟು ಹೋದೆ. ಇದಾದ ಹಲವು ತಿಂಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಲಾಸಂ ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಹೊರಟರು. 1945ರಲ್ಲಿ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಾನು ಇತ್ತ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸರ್ಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ನನ್ನ ಸಹೋದರ ಶೇಷಪ್ಪ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ 'ಕಿಡಿ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಮರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಭೂಗತನಾಗಿದ್ದ (underground), ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸರ್ಕಾರ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ನಂತರ 1948ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ ಪತ್ರಿಕೆ ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿ ಸಂಪಾದಕನಾಗಿ ಅದರ ಭವಿಷ್ಯರೂಪಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್ - ಪ್ರಜಾವಾಣಿಗಳ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರತನಾದೆ. ಆಗ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲಾ ವಿಭಾಗದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಅಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವತಃ ನಾನೇ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತಿತರ ಕಲೆಗಳ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಇವರು ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತಿತರ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಾರವಾರ ಪೂಗದಸ್ತಾದ ವರದಿ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತ್ತ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದ ನನ್ನ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ವಿವರವಾದ, ಸ್ಫುಟವಾದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ವರದಿಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳ ಸಹಿತ ಕಾಲಂ ಗಟ್ಟಲೆ ಓದಲು ಸಿಕ್ಕಾಗ, ಕಲಾಪ್ರೇಮಿ ಓದುಗರು ಸಂತಸದಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ, ಸಂಗೀತಗಾರರ, ಇತರ ಕಲಾವಿಶೇಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಲ್ಲದೆ 'ಜನಪ್ರಗತಿ' ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಾನಾಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲೇಖನ ಮೊದಲು 'Murali's Musings on Music' ಶಿರೋನಾಮೆಯಲ್ಲಿ ವಾರ ವಾರ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಎರಡನೇ ಜನ್ಮ

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಖಾಯಂ ಆಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಾಗ ಅವರಿಗೆ ಎರಡನೇ ಜನ್ಮ ಬಂದಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅಚ್ಚರಿಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಮಾತು ಬಹಳ ನಿಜವಾದುದು. ಇದರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಹೀಗೆ :

1956ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಆಕಾಶವಾಣಿಗೆ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭಾಷಣ ನೀಡಲು ಬಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಜಠರದ ಹುಣ್ಣು ಒಡೆದು (ulcer) ರಕ್ತಸ್ರಾವವಾಗಿ ಅವರು ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಕುಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ನೋಡಿದ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮರೊಬ್ಬರು ಅವರನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿ, ಜಟ್ಕ ಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ

ಕೂರಿಸಿ ತಂದು ಅವರು ಹೊರಟು, ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಅವರನ್ನು ತಂದು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನಾದಿನಿಯೊಬ್ಬಳೇ ಇದ್ದು ಏನೂ ತೋಚದೆ ಭಯಭೀತಳಾಗಿ ಪಕ್ಕದ ಡಾಕ್ಟರರನ್ನು ಕರೆತಂದರೆ ಅವರು ಇದು ಅತಿ ಸೀರಿಯಸ್ಸಾಗಿದೆ - ಮೊದಲು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸಾಗಿಸಿ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹೊರಟರು. ಅದಾದ ಒಂದು ಗಂಟೆ ನಂತರ ನಾನು ಬಂದು ನೋಡಿ, ತಕ್ಷಣ ಆಂಬುಲೆನ್ಸ್ ತರಿಸಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯ ಸೇರುವ ವೇಳೆಗೆ ರಾತ್ರಿ 10 ಗಂಟೆ. ಅಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯರು ಇದನ್ನು ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ವೈದ್ಯರಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಉಳಿಯುವಂತಾದರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ಹೇಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೇಗೂ ಬೆಳಿಗ್ಗೆವರೆಗೆ ನಿಂತಿದ್ದು 8 ಗಂಟೆಗೆ ಬಂದ ಡಾ|| ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರು ಕರುಳಿನಲ್ಲಿ ರಕ್ತಸ್ರಾವ ಬಹುಗಂಟೆಗಳಿಂದಾಗಿರುವುದಾಗಿ, ಈಗ ವಿಳಂಬವಾಗಿ ಶಸ್ತ್ರ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಬಹು ಅಪಾಯ. ಏನಿದ್ದರೂ ಔಷಧಿಗಳ ಮುಖೇನ (Chemotherapy) ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಇನ್ನೇನೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾ ಸೀಸೆಗಳ ರಕ್ತವನ್ನೂ, ಔಷಧಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನೀಡುತ್ತಾ ದಿನ ಕಳೆಯಿತು. ಕಡೆಗೂ ಎರಡನೇ ರಾತ್ರಿ 4 ಗಂಟೆಗೆ ನನ್ನೊಡನೆ ಕಾದು ಕುಳಿತಿದ್ದ ವೈದ್ಯಮಿತ್ರರೊಬ್ಬರು "ನಿಮ್ಮ ಮಿತ್ರರು ಜೀಟ ತಿರುವಿಹಾಕಿದ್ದಂತಿದೆ. ನಾಡಿ ಬಡಿತ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿದೆ" - ಎಂದಾಗ ಅಲ್ಲೇ ಕಾದಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಗೆಳೆಯರು ಟೀ ಕುಡಿಯಲು ಹೊರಟರು. ಎಂತೂ 3-4 ತಿಂಗಳು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾತವಾಸ ಮಾಡಿದರೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಒಂದು ದಿನವಾದರೂ ನರಳಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗದೆ ನೋವು ನುಂಗಿಕೊಂಡು ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞರಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರು.

ವಿಸ್ತೃತ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಪಿತಸ್ಪರ್ಧೆ 95 ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಗಾಯನ ಸಮಾಜ, ಹಾಗೂ ನೂತನವಾಗಿ 1969ರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮವೆತ್ತ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಸ್ಥೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು 1969 ರಿಂದ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅತಿ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಜರುಗಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದುದು ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳು ಹುರುಪಿನಿಂದ ಇಮ್ಮಡಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಜನಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಲಾಪಗಳ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನೂ, ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಗಳ, ವಿವಾದ ಗೋಷ್ಠಿಗಳ, ಪ್ರದರ್ಶನಾ ಕಲಾಪಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಅಮೂಲ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. 1976ರಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ತು ಅಧ್ಯಕ್ಷನನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿದಾಗ, ನನಗಿದ್ದ ಕಲಾಭಿಮಾನ, ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಣಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಊರುಗೋಲು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ನಾನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ 7-8 ವರ್ಷ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಪೀಠದಲ್ಲಿದ್ದು, ಅಂದು ಹಲವು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಪರಿಷತ್ತು ಮುನ್ನಡೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಬಹ್ವಂಶದ ಕೀರ್ತಿ ನನ್ನ ಪರಮಮಿತ್ರ ಜಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಬೇಕಾದುದು.

ಇದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಬೆಂಗಳೂರು ಸಂಗೀತ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದ ಉತ್ತರದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವರದಿ ಮಾಡಿದ್ದು, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕುರಿತಂತೆ ಅಖಂಡ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳ ದಂಡೊಂದನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಬಡೇ ಗುಲಾಮಲ್ಲಿಖಾನ್, ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ, ಮನ್ಸೂರ್, ರಾಜಗುರು, ರವಿಶಂಕರ್, ಅಲಿ ಅಕ್ಬರ್, ವಿ. ಜಿ. ಜೋಗ್, ಹಲೀಂ ಜಾಫರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ದಿಗ್ಗಜಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಪರಿಚಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಹ ಬರೆದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿ ಮಾತನಾಡಿತೆಂದರೆ ಆ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರು ಇವರನ್ನು ಆಪ್ತರೆಂದು, ವಿದ್ವನ್ಮಣಿ ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಮಿತ್ರರಾಗಿ ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ಹೊರೆ

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೆಂದೂ ಕೀರ್ತಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ಬೆನ್ನರಸಿ ಹೋಗುವವರಲ್ಲ. ಎಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸ್ವಯಂ ತುತ್ತೂರಿ ಊದುವವರಲ್ಲ. ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಭೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತಾ ಮನದಲ್ಲೇ ಗುರುತಿಸುವವರೇ ಹೊರತು ನೋಟ್ ಬುಕ್, ಪೆನ್ಸಿಲ್ ಬಳಸುವವರಲ್ಲ. ಇವರ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿ ಅಪಾರ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಬಿರುದಾವಳಿಗಳ ಹೊರೆಯನ್ನೇ ಹೊರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿಷ್ಠುರತೆಯನ್ನೂ ಕುಂದಿಸಿಲ್ಲ. ಎಂದೂ ಇವರು ದ್ರವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆದವರಲ್ಲ, ಕೀರ್ತಿಗಾಗಿ ಹಲುಬಿದವರಲ್ಲ. ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಬಾವುಟವನ್ನು ಎಂದೂ ಇವರು ಕೈಹಿಡಿದವರಲ್ಲ.

ಇವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕಲಾವಹಿವಾಟಿನ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಸಾರುವ ಮುಂಬೆಳಕು. ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅಳೆದು ತೂಗಿ ಹೇಳುವ ಅಂತಃಚಕ್ಷು. ಈ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅವಿರತ ಶ್ರಮ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಮುನ್ನಡೆದಿರುವುದು ಸಂತಸದ ವಿಷಯ. ★

140. 'BVK' : As I know him

– Mohan Nadkarni

As I write these lines, my thoughts take me back in time to the fifties. I had been an avid reader of *The Times of India* and its sister publications since my student days – much before I began writing for that group of publications in 1954 as a regular writer, columnist and critic.

If I remember right, BVK's serialised writings on Carnatic musicians in *The Illustrated Weekly of India* endeared me to him basically as a fellow-writer, involved in traditional music. Although, frankly, I have no pretensions to any deep understanding of Carnatic music – my writings since 1948 are restricted to Hindustani music and regional musics of Maharashtra – what sustained my interest in BVK's writings was his simple, lucid style, yet incisive in his approach, his sense of history and often a streak of subtle humour! All these made his writings interesting and instructive too.

It was during one of my frequent visits to Bhopal, in Madhya Pradesh in early 1983, that bought me an opportunity to meet BVK. He also happened to be in Bhopal in connection with a lecture-cum-demonstration programme on the music of Indonesia, which was presented by the now Bangalore - based Anasuya Kulkarni. This was a chance encounter that was destined to be enduring. There seemed no need for self-introduction beyond telling each other our names! The reason, simply, is that we had become very familiar with each other through our musical writings in *The Weekly*. This element of common interest made us instant friends. In fact, during our brief stay in Bhopal, it was music, music all the way in our conversations.

What is more, a very heartening revelation that came to me was that our common ground was wider than our involvement in traditional music and writing on the subject in the same publication. First, writing on art and culture was both a joyous hobby and a serious pursuit in the case of both of us, in the sense that it was not a means of livelihood. I also found that like me, he was in Government service and even while in

service, he had the permission to do writing. There has been, besides, a very agreeable similarity between us in our views, outlook and approach on traditional art.

It was only during our Bhopal stay that I discovered that BVK's interest in art goes beyond traditional music – they embrace the plastic and visual arts, literature and many allied fields. I also found him to be a very sensitive lensman.

November 1986 brought me a cherishable opportunity to be with BVK, for almost a week, while in Bangalore. I was privileged with an invitation to the 'Dakshini' festival, which was oraganised to commemorate the historic SAARC meeting held in the garden city. The seven-day ***Sangeet Sammelan*** was truly an unforgettable event.

I was convinced that behind the success of the marathon soiree was BVK. He struck me to be among the few workers in the field whose involvement in the promotion of art and culture is total and complete and something more. His hand was seen unmistakably in the planning, organisation and actual execution of the show, not to speak other but equally vital aspects that go with such a daunting task, like arrangements for travel and stay of invitees who mostly comprised artistes and media persons! It was indeed a case of triumph of the spirit over the body that the aging BVK managed to overcome the challenge with such success.

The last opportunity of meeting BVK came my way in 1998 during my brief visit to Bangalore to receive the "Karnataka Kala Shree" Award conferred on me by the State Academy. Despite in none-too-good health, he was present at the auditorium to witness the investiture function. It was a brief meeting but I found BVK his usual self, conversing engagingly in his clipped style, subdued tone and with a glint in his eyes.

I end this personal tribute with prayers to God that He grant BVK many more years and enable him to render his signal service to the cause of art and culture. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

141. Helpful adviser

– Dr. Sheikh Chinna Moula

Sri B.V.K. Sastry has been my friend for several decades. I am delighted to learn that a grand function is envisaged to congratulate him and thank him for his services to Indian music during the last sixty years.

Memories swirl within me as I remember my friendship with Sastry during the last several years. We have travelled together to many places. We have also taken part together in many music festivals; among them, the Festival of India in the Soviet Union, the Festival of India in Germany and the SAARC Festival.

For a few years Sástry and myself worked together in the All-India Radio as members of the Audition Board. I have had an opportunity to watch Sastry from close quarters and have found that he has many charming facets. As a good friend, as my *rasika* who has enjoyed my music, as my critic: in every way he has always appeared to me as a Complete Man.

As a member of the audition board, he would always give helpful advice even to a novice-musician. For instance he would say: "Do not sing or play the instrument as if you are doing intense practice. Just be your natural self. You should, of course, practice well at home. But here, just be natural and do your job with humility. All would be well."

The world of music will never forget the immense help (much of it not known to the outside world) he has rendered to promote and popularise both Carnatic and Hindusthani music.

I offer my prayers to Lord Ranganatha to grant Sri Sastry long life and good health. I also send my good wishes to the organisers for the successful celebration of the function. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

142. Sri B.V.K. Sastry musicologist of multifarious activities

– Vellore Ramabhadran

My association with Sri B.V.K. Sastry is a longone. He is a versatile genius to be admired of. All the fine arts are rolled into one leaving his stamp on each individually. A good constructive critic that many of the artistes benefitted by it. A connoisseur of music he has an ear for all kinds of music - Karnatic, Hindustani, Western and Folk music, a rare trait for a critic. A lovable person to move with and I will always cherish my association with him. My sincere prayers to God to give him a good health and prosperity so that his service to the fine arts may continue for a long time. ★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

143. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ

– ಜಿ. ಎನ್. ರಂಗನಾಥ ರಾವ್

ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಆರು ಅಡಿ. ಗೋಧಿ ಬಣ್ಣದ ಸಪೂರ ದೇಹ. ಪೈಲ್ವಾನ್ ಶರೀರವಲ್ಲವಾದರೂ ಶಾರೀರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುಡಿಗೂದಲು ಕ್ರಾಪು. ಅಗಲವಾದ ಹಣೆ. ಕೆಳಗೆ ಕನ್ನಡಕದೊಳಗಿಂದ ಇಣುಕುವ ಹೊಳಪು ಕಣ್ಣುಗಳು. ಕೊಂಚ ಗರುಡನ ಮೂಗು (ಜೊತೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗರುಡ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದಂತೆ). ಇವರು ನಮ್ಮ – ಬಿ.ವಿ. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು.

– ಇದು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟುಗಳ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಷ್ಟೆ ಉಳಿದ ಹೆಸರು.

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ – ಎನ್ನಿ, ಅಥವಾ 'ಮುರಳಿ' ಎನ್ನಿ... ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ಝೇಂಕಾರದಂತೆ, ಕರ್ನಾಟಕ-ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಎಂಬ ಭೇದಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಅನುರಣಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲೂ ದಿಟ್ಟಗೆರೆ – ದಟ್ಟವರ್ಣ ಛಾಯೆಯ ವಿಮರ್ಶಕನ ಢಾಳವಾದ ಛಾಪು.

ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಯಾವ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡಿದರೂ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಗಾಳಿ-ಬೆಳಕಿನಷ್ಟೇ ಸುಪರಿಚಿತವಾದ ಹೆಸರು.

ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ನಂಜನಗೂಡು (30-7-1916); ಬೆಳೆದದ್ದು ವೀಣೆಯ ಬೆಡಗಿನ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ. ಅದು ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ನಲ್ಮೆಯ ಆಡಳಿತದ ದಿನಗಳು. ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನೆಯದೋ, ಭಜನೆಯದೋ, ಗಮಕದ್ದೋ ಒಂದು ಪಲುಕು; ವೀಣೆಯ ಒಂದು ನಾದ ಸಂಚಾರ ಎಂಬಂಥ ದಿನಗಳು.

ಬಾಲಕ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಗೆ ಹಿರಿಯ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುವ ಆಸೆ, ನಂಜನಗೂಡಿನ ಶಾಲೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಮೊಳೆತದ್ದು. ಆದರೆ ಸೇರಿದ್ದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಟೆಕ್ನಿಕಲ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್. ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುವ ಆಸೆ ಕಮರಲಿಲ್ಲ. ಲಭಿಸಿದ್ದು ಅರಮನೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ ಚಿಕ್ಕರಾಮರಾಯರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯತ್ವ. ಹೀಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಿನಗಳಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಜೋಡಿ ಕುದುರೆ ಸಹವಾಸ. ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ಹದವರಿತು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಈ ಜೋಡಿ ಕುದುರೆ ಸವಾರಿ ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ. ಅಂದಿಗೂ, ಇಂದಿಗೂ, ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಕಲೆ, ಸಂಗೀತಗಳೇ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಾಳಸಂಗಾತಿ.

ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕಲಿತದ್ದಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬಾಳಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಉಡಲು ಉಣಲು ಬೇಕಲ್ಲ! ಆಗ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿದ್ದು ಅಗರಂ ರಂಗಯ್ಯನವರ 'ಸಾಧ್ವಿ' ಪತ್ರಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಯೊಳಗಿನ ಪತ್ರಕರ್ತ ಪ್ರಕಟ. 'ವಕ್ರದೃಷ್ಟಿ' - **ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯ** ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಇವರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಕಣ, ಬಲುಬೇಗ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಿತೃವಿಯೋಗದಿಂದ ಬದುಕು ಮೂರಾಬಟ್ಟೆ ಎನ್ನುವಂಥ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಎಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಮಾತುಗಾರ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಸುತ್ತ ಸದಾ ಸ್ನೇಹವಲಯ. ಜೊತೆಗೆ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ., ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್., ಕ.ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್, ಡಾ. ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣ ಮೊದಲಾದವರ ರಸಿಕ ವಿದ್ವತ್‌ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲೂ ಕಿರಿಯನ ಒಡನಾಟ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಉದರಂಭರಣಕ್ಕೊಂದು ಅರೆಕಾಲಿಕ ಉದ್ಯೋಗ.

ಉದ್ಯೋಗ ಅರೆಕಾಲಿಕವಾದರೂ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಪೂರ್ತಿಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ. ಒಂದು ದಿನ ಲೈಬ್ರರಿಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು: "ಸುಮ್ಮನೆ ಓದಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ. ಬರೆಯಯ್ಯ, ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಲೇಖನ ಬರೆದು ಕೊಡು."

ಸವಾಲೇ ಸರಿ. ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ' ಲೇಖನ ಮಾಲೆ.

1940ರ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸರ್ಕಾರದ ಬೇಡಿಕೆ ಭುಗಿಲೆದ್ದು ಅಗರಂ ರಂಗಯ್ಯ ಜೈಲು ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. 'ಸಾಧ್ವಿ'ಯ ಹೊಣೆ ಯುವಕ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಹೆಗಲಿಗೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. 'ಸಾಧ್ವಿ'ಯ ಭೂಗತ ಸಂಚಿಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಕೊಳ್ಳೇಗಾಲದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿ ವಿವಿಧೆಡೆಗಳಿಗೆ ರವಾನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂಚಿಕೆಗೆ ಬಲು ಬೇಗ ಮುಟ್ಟುಗೋಲು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕೈಲಾಸಂ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕ. 'ಸಾಧ್ವಿ' ಪ್ರೆಸ್‌ನಲ್ಲಿನ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಕೋಣೆಯಲ್ಲೇ ಕೈಲಾಸಂ ಠಿಕಾಣಿ. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ರಂಗತಾಲೀಮು, ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೈ' ಜೊತೆ ಕೈ ಜೋಡಿಸಿದ ಅನುಭವ.

1942ರಲ್ಲಿ ಖಜಾನೆ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ. ಬದುಕು ಒಂದು ತಹಬಂದಿಗೆ ಬಂದಂತೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ಚಾಕರಿ ಎಂದಮೇಲೆ ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನಲು ಬಿಡುವಿಲ್ಲ! ಒಳಗಿನ ತುಡಿತ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ.

ಚಡ್ಡಿ ಗೆಳೆಯ ಇ.ಆರ್. ಸೇತೂರಾಂ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಚೋದನೆ. ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ '**ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**'ಯಿಂದ ಇಂಥ ಅವಕಾಶದ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ಸರಿ ಸುಮಾರು 1953ರಿಂದ ಪ್ರಜಾವಾಣಿ-ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆ, ಲೇಖನಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರಿದಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಕಾಯಕ. ಸೋದರಿ '**ಸುಧಾ**'ಳಲ್ಲೂ ಅದೇ ಅಭಿಮಾನ. ಜೊತೆಗೆ ಆಕಾಶವಾಣಿಗೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ

ರೂಪಕಗಳ ರಚನೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಿದ್ಧಿ-ಸಾಧನೆ ಕುರಿತು ಇಲಸ್ಟ್ರೇಟೆಡ್ ವೀಕ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖನಮಾಲೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಸಿದ್ಧಿ-ಸಾಧನೆ, ದಿವ್ಯತೆ-ಭವ್ಯತೆಗಳ ಅನಾವರಣ.

ಹಿರಿ ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ಪತ್ರಕರ್ತರು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು – ಹೀಗೆ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಸ್ನೇಹವಲಯ ದೊಡ್ಡದು.

ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಇರಲಿ, ಮೊದಲ ಕಚೇರಿ ಇರಲಿ, ಹಿರಿಯ ಸಾಧಕರ ಮಹತ್ವದ ಕಚೇರಿ ಇರಲಿ, ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಸವ ಇರಲಿ, ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಬರೆಯಬೇಕು. ಟೀಕೆ, ಟಿಪ್ಪಣಿ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅದು ಆಶೀರ್ವಾದವೇ. ಅವರು ಬರೆದರೆ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರೆತಂತೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಧನ್ಯತೆ – ಇದು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.

ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವುದು – ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದುದನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೂ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಹೊಸ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಇದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಯವರ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ, ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಯವರ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೊಬ್ಬಿದುತ್ಸಾಹದ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯ, ಧಾವಂತಗಳಲ್ಲ; ಅವರ ಪೆನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿ ಹಾಕುವ ಕೊಡಲಿಯ ಕಾವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರದು ಸಾವಧಾನದ, ಸಮಚಿತ್ತದ ಗುಣಗ್ರಾಹಿ ವಿಮರ್ಶೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಅವರದು ಕೂಪಮಂಡೂಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ, ಗರುಡ ದೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಓರಿಗೆಯ ಲೇಖಕರು. ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದೇ ಜಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಂ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ., ಮಾಸ್ತಿ, ರಾಳ್ಳಪಳ್ಳಿ, ಅನಂತಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮ ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯರು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಯವರಿಗೆ ಶಹಭಾಸ್‌ಗಿರಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದೂ ಉಂಟು.

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮಾತಿನ ಗತ್ತನ್ನು ಟೆಲಿಫೋನಿನಲ್ಲೇ ಕೇಳಬೇಕು. ಶುರುವಿಗೆ 'ಯೇಸ್' ಎನ್ನುವ ಗತ್ತು, ಎಳೆಯುವ ರಾಗ, ಆ ಎರಡು ಅಕ್ಷರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಒತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಒಂದು ಲೇಖನ ಬೇಕಲ್ಲ" ಎಂದ ಕೂಡಲೇ "ಓಹೋ ಅದೋ" ಎಂದು ವಿಷಯದ ಆಜೂ ಬಾಜೂ ಸವರಿ, ಹೃದಯ ಮುಟ್ಟಿ, ಚಕ್ಕುಬಂದಿ ಹೇಳಿ, "ನಿಮಗೆ ನಾಳೆಯೇ ಬೇಕೇನೋ?" ಎಂದು ಪತ್ರಕರ್ತರ ಅವಸರದ ಹಣೆಬರಹವನ್ನೂ ತೂಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಅವಸರಮಾಡಿದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ಎಂದೂ ಅವಸರದ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಮಾತ್ರ ಸಾವಧಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಅದು 'ಮುರಳಿ'ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಯೂ ಹೌದು. (ಮುರುಳಿ – ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಕಾವ್ಯನಾಮ).

ತಾರುಣ್ಯದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಗೆಳೆಯರು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂದರೆ ಚಲಿಸುವ ವಿಶ್ವಕೋಶ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.

ಈಗಲೂ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂದರೆ – ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಟಿ. ಚೌಡಯ್ಯ, ವೀಣೆ ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಮಾಲಿ, ಶೆಮ್ಮನಗುಡಿ, ಜಿ.ಎನ್.ಬಿ., ಎಸ್. ರಾಮನಾಥನ್, ಶ್ರೀಕಂಠನ್, ಭೀಮಸೇನ್ ಜೋಶಿ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್, ಮನ್ಸೂರ್, ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವ, ಬಿಸ್ಮಿಲ್ಲಾಖಾನ್, ರವಿಶಂಕರ್, ಯೆಹೂದಿ ಮೆನುಹಿನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಹತ್ತು ಸಮಸ್ತ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಂಚಾರಿ ಸಂಗೀತದ ಭಂಡಾರ – ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ.

ವ್ಯಾನ್‌ಗೋ, ರೆಂಬ್ರಾಂಟ್, ಪಿಕಾಸೋ, ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ರವಿವರ್ಮ, ಹುಸೇನ್, ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾ ಮಹಾ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಚಲಿಸುವ ಕಲಾಶಾಲೆ.

ತುಂಬಿದ ಕೊಡ, ವಿದ್ವತ್ತು ಮತ್ತು ಸಜ್ಜನಿಕೆಗಳ ಅಪರೂಪದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಜೊತೆಗೆ ಸರಳತೆ. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಹೈನೆಸ್ ರುಮಾಲಿನ ಮೈನಸ್‌ನಲ್ಲೂ ರಸಿಕಭಾವ, ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಠೀವಿ ಮತ್ತು ಸಾವಧಾನಗಳು ಸಾಕಾರಗೊಂಡ ಹಳೆ ಮೈಸೂರಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

ಇಂಥ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗೆ ಇದೀಗ ಎಂಬತ್ತೂರು ತುಂಬುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಾಯ.

ಹಲವಾರು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಅರಸಿ ಬಂದಿರುವುದುಂಟು. ದೇಶವಿದೇಶ ಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಅವರಿಗೊಂದು ಸನ್ಮಾನದ ಮಾತು ಕಳೆದ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕೇಳಿ ಬಂದದ್ದುಂಟು.

ಈಗ ಮುಹೂರ್ತ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಇದೇ ಜುಲೈ 11, 1999ರಂದು ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಸನ್ಮಾನಿಸಿ, ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ಅರ್ಪಿಸಲಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಲೆಗಳ **ವಿಮರ್ಶಕ ಪರಿಚಾರಕ** ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಶತಾಯುಷಿಗಳಾಗಿ ರಸಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿನಯ, ವಿವೇಕಗಳ ಬೆಳಕು ಹರಿಸುತ್ತಾ ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇರಲಿ.

ಸ್ವಸ್ತಿ, ಸ್ವಸ್ತಿ, ಸ್ವಸ್ತಿ.

ಸ್ವಸ್ತಿವಾಚನ ಗಾಯನ ಇರಲಿ ಸದಾ.

'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' ಕೃಪೆಯಿಂದ

144. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ

– ಶಶಾಂಕ

ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ – ಹೀಗೆ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿವಿಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯುಗಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶಾ ವಲಯವನ್ನು ಕಲೆಯ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿರುವ ಬೆಂಗಳೂರು ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ನಂಜನಗೂಡಿನವರು (ಜನನ : 1916). ಹುಟ್ಟಿದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಸಂಗೀತದ ವಾತಾವರಣ. ಊರ ಹೊರಗಿನ ಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆಗಳ ಸಂಭ್ರಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಬೆಡಗು – ಹೀಗಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿ.

ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ - ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ತಂದೆ. ತಾಯಿ ಸುಬ್ಬಮ್ಮ. ಹುಟ್ಟಿದ ಊರಿನಲ್ಲೇ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ. ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಾಲೆ ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಸಂಗೀತದ ಕಡೆ ಒಲವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರು ಉಪಾಧ್ಯಾಯರಾಗಿದ್ದ ಎನ್. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಯ್ಯನವರು ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ. ಮುಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ (1932). ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆ. ಎನ್.ಜಿ. ಪಾವಂಜೆ, ಕೆ. ಕೇಶವಯ್ಯ, ಎಸ್.ಜಿ. ಟಂಕಸಾಲೆ, ಎಂ. ವೀರಪ್ಪ, ವೈ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರಾಜು, ವೇಣುಗೋಪಾಲ ನಾಯ್ಡು – ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಯವೃತ್ತಿ. ಜಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದ ನಂಜನಗೂಡಿನ ಎನ್.ಎಸ್. ಸುಬ್ಬುಕೃಷ್ಣರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಲು ಬಯಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿದ್ದು ಡಿಪ್ಲೋಮಾ (1938).

ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಭ್ಯಾಸದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ಸೆಳೆತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅರಮನೆಯ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾನ್ (ಚಿಕ್ಕ) ರಾಮರಾವ್ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ಐದು ವರ್ಷ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತರು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಡಿಪ್ಲೋಮಾ ಮುಗಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಕಾಲ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ಕಾಲ ಕಳೆಯಬೇಕಾದಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ 'ಸ್ಕೌಟ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್' ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಉದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಆ ದಿನಗಳು ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲ.

ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪಂಡಿತರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವ ಸದವಕಾಶ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಮತ್ತು ಓರಿಯಂಟಲ್ ಗ್ರಂಥಾಲಯಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಲೋಕವನ್ನೇ ತೆರೆದವು. ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೇಶ ವಿದೇಶದ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವರು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರು. ಅಲ್ಲದೇ ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಟಿ.ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ ಜೊತೆ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳು ಕಳೆದದ್ದು ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲೊಂದು ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ. ಅವರ ಬರಹ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ಮೈಸೂರಿನ 'ಸಾಧ್ವಿ'ಯಲ್ಲಿ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾದ ಡಾ. ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನ ಬರೆದು ಕೊಡುವಂತೆ ಬಲವಂತ ಮಾಡಿದ ಫಲವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ'ದ ಲೇಖಕ ಬಳಗದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದರು. ಕಲೆ ಕುರಿತಂತೆ ಮೈಸೂರಿನ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲೂ ಅವರು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿದರು.

1943ರಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರದ ಟ್ರೆಜರಿ ಡಿಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಿವೃತ್ತರಾಗುವವರೆಗೂ (1971) ಆ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದದ್ದು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಶೇಷ.

'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' ಸುದ್ದಿ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ ಇ.ಆರ್. ಸೇತೂರಾಮ್, 'ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ'ದ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ ಎಂ.ಬಿ. ಸಿಂಗ್ ಸಂಗೀತ-ಕಲೆ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಂತೆ 1953ರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದರು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ಜನಪ್ರಗತಿ' ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯು ಎನ್.ಎಸ್. ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ'ಗಳ ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಿದರು. ಗೆಳೆಯ ಬಿ.ಎಸ್. ರಾಮ್‌ರಾವ್, 'ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್' ಸಂಪಾದಕ ಪೋತನ್ ಜೋಸೆಫ್‌ರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದಾಗ, ಅವರು ಕಲೆ-ಸಂಗೀತ ಕುರಿತು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಕೊಡುವಂತೆ ಹೇಳಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ-ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. 'ಮುರಲಿ' ಎಂಬ ಲೇಖನಿನಾಮ ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಗಾರರು' ಶಿರೋನಾಮೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು 1960ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನಮಾಲೆ 'ಇಲಸ್ಟ್ರೇಟೆಡ್ ವೀಕ್ಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ, ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ-ಗೌರವ ಹೆಚ್ಚಿದವು.

ಕೇವಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅನೇಕ ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥ ಹಾಗೂ ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ. ಜರ್ನಲ್, ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಜರ್ನಲ್ ಮುಂತಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮ್ಯಾಗಜಿನ್‌ಗಳಲ್ಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಬರಹಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ.

'ಟ್ರಡಿಷನಲ್ ಪೆಯಿಂಟಿಂಗ್ಸ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ', 'ಮ್ಯೂರಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ' (ಇಂಗ್ಲೀಷ್ - ಕನ್ನಡ), 'ಮಾಡರ್ನ್ ಆರ್ಟ್', 'ಟ್ವೆಂಟಿಫೈವ್ ಓಲ್ಡ್ ಮಾಸ್ಟರ್ಸ್'. 'ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ಸ್', 'ಡ್ರಾಯಿಂಗ್', (ರೇಖಾಚಿತ್ರ) ಇವು ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ಕೃತಿಗಳಾದರೆ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳು : 'ಮೈಸೂರು ಟಿ. ಚೌಡಯ್ಯ', 'ಬಡೇ ಗುಲಾಂ ಆಲೀಖಾನ್' ಮತ್ತು 'ಬೆಂಗಳೂರು ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ'.

ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಸಂಘ-ಸಮಿತಿಗಳ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಮೂಲ್ಯ ಸಲಹೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಪಮ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿರುವ ಇವರಿಗೆ ಸಂದಿರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ-ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ಹಲವಾರು. ಆಕಾಶವಾಣಿ ವಾರ್ಷಿಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ (1976), ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ (1985), ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ (1986), ಮದ್ರಾಸ್ ಸಂಗೀತ ಅಕಾಡೆಮಿ ನೀಡಿದ ಟಿ.ಟಿ.ಕೆ. ಪ್ರಶಸ್ತಿ (1987), ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ (1988), ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ 'ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ' 1992 ಇವು ಪ್ರಮುಖವಾದವು.

ಪಂಡಿತ್ ರವಿಶಂಕರ್, ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಬ್ಬುಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಜಿ.ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ದೊರೆಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ – ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಭಾಗ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರದು. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

ಸುಧಾ

145. A tremendous contributor

– Indrani Rehman

It is with great pleasure that I join in the tribute to dear B.V.K. Sastry – my friend and a tremendous contributor to the art of Dance in India – he did not dance himself but did everything else for dance and dancers! God Bless you BVK and much. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

146. SHRI B. V. K. SASTRY

– Sudharani Raghupathy

My first meeting with Shri B.V.K. Shastry, a doyen among art critics in Karnataka, dates back to the mid-fifties, when I was hardly a teenager myself. Ever since, he has kept a close watch on my dancing career, both as an art-critic and as a well-wisher.

A scholar of great reputation, it is an honour that Shri Shastry has been associated with Shree Bharatalaya, the last twenty-eight years, as a memberin the advisory committee of the institution.

Shee Bharatalaya was proud to honour him with the title of "Bharatha Vimarshaka Bhushana" during the Silver Jubilee Celebrations of the institution in July 1995, in recognition of his services rendered t the cause of fine arts as a commentator.

It was also a privilege during another occasion, when Shri. Shastry consented to release the audio-cassette of "Thiruppavai" (rendered by Vidwan Madurai N. Krishnan) produced by Shree Bharatalaya in October 1997.

At this happy moment, I wish him the very best and pray to the Almighty to grant him good health and long life to continue his services to the cause of the great heritage and culture of our country. ★ ★ ★ ★ ★ ★

147. Imperial intellect

– K.S. Mahadevan

It has been said that "great minds are rich in radiating force, not only exerting power but communicating and even creating it. The recollection of men who have signalised themselves by great thoughts and deeds seems to create for the time a purer atmosphere around us".

With this imperial intellect and grace of manner, Sri B.V.K. Sastry has warmed and elevated those around him and at the same time winning over their hearts. To know BVK is to come face with face with an utterly dedicated man whose knowledge of arts is deep and profound and whose clearness of discernment endows his personality with a soft invincibility. Whether it is classical Karnatak music or folk arts or dance or any branch of the humanities, his views are beyond question. He could be at home in the pedantic and fastidious corridors of the Academy at Bhopal as well as in the somewhat narrow grooves of the South Indian pedants and scholars in Bangalore, Mysore, Chennai etc. He is a true example of the statement that "Talent is power, tact is skill; that Talent knows what to do and Tact knows how to do it". The Ganakala Parishat and any number of such institutions in Karnataka bear witness to his influence as a cultural force exerted with finesse and finality.

Chronic ill health never robbed him of his equanimity. There is no touch of hubris about him in any controversy. This writer has received unstinted kindness from him at all times and indeed cherishes his warm appreciation of the publication "80 years of Semmangudi" edited by him. And so many other occasions of exchange of goodwill.

His Sathabhishekam is a matter for deep rejoicing for art lovers all over the world. They would wish him continued good health as well, as

society has need of his critical acumen, his passion for clarity in understanding cultural currents and his power for good in society. Though he has earned the right to retire from day to day concern, this writer would wish remind him of this story; when George Washington, grown old, had withdrawn from public life and was living in retirement, Thomas Jefferson wrote to him (when the dissolution of the Union seemed imminent) thus:

"There is some times an eminence of Character in which society has such peculiar claims as to control the predictions of the individual for a particular walk of happiness and restraining him to that alone".

Our fallible society at the mercy of so many cultural cross currents has similarly need of Sri Sastry's guiding hand which can be both firm and salutary.

I offer my humble pranaams to a great man and wish the celebrations success. ★

148. ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್

– ಟಿ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ್

ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿರುವ ಸರಳ ಸಜ್ಜನ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಹಿರಿಯ ಚೇತನದ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಅನೇಕರಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಬ್ಬ.

ನನ್ನ ಅವರ ಸ್ನೇಹ ಸುಮಾರು 40 ವರ್ಷಗಳದ್ದು. ನಾನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಖ್ಯಾತ ಆಂಗ್ಲ ದಿನಪತ್ರಿಕೆ ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಸೇರಿದ್ದು 1953ರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 1954-55ರಿಂದ ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು.

ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೊದಲ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ ಖ್ಯಾತ ಪತ್ರಕರ್ತ ಪೋತಾನ್ ಜೋಸೆಫ್, ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರನ್ನು ಕಂಡು ಓದುಗರಿಗೆ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲಾರಂಗದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲು ಸಲಹೆಮಾಡಿದರು. ಆಗ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಆರು ಪುಟಗಳ ಪತ್ರಿಕೆ. ತರುವಾಯ ಎಂಟು ಪುಟಗಳಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳ ಬಹಳ ಕಮ್ಮಿ ಇತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದಿನಗಳಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ ಮತ್ತು ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ ಬರೆದು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಯುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಯಿತು. ರಾಮನವಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲಾ ಸ್ಥಳವೂ ವೃದ್ಧಿಯಾಯಿತು. ತರುವಾಯ ಬಂದ ಸಂಪಾದಕರುಗಳಾದ ಕೃಪಾನಿಧಿ, ವಿ.ಬಿ. ಮೆನನ್, ವಿ.ಕೆ. ನರಸಿಂಹನ್, ಯಶವಂತ ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಈಗಿನ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿರುವ ಕೆ.ಎನ್. ಹರಿಕುಮಾರ್ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡಿದರು.

ಶ್ರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಈಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ದಿಗ್ಗಜಗಳೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟಸ್ನೇಹ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಜಿ.ಎನ್.ಬಿ., ಎಂ.ಎಸ್., ಎಂ.ಎಲ್.ವಿ., ಪಟ್ಟಮ್ಮಾಳ್, ಮಧುರೆ ರಾಮನಾಥನ್, ಮಹಾರಾಜಪುರಂ ಸಂತಾನಂ, ಅರ್ರೈಯಾಕುಡಿ, ಜಸರಾಜ್, ಅಲ್ಲಾರಖಿ, ಹರಿಪ್ರಸಾದ್ ಚೌರಾಸಿಯಾ, ರವಿಶಂಕರ್, ಬಿಸ್ಮಿಲ್ಲಾಖಾನ್, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು, ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ

ಮತ್ತು ಮನ್ಸೂರ್ ಇವರುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲಾತಜ್ಞರಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಮತ್ತು ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ– ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು.

ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಪ್ರತಿ ಮಂಗಳವಾರ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರತಿ ಸೋಮವಾರ ಕಾರ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಬಂದು ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಟೈಪ್ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇತ್ತು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಭಾವನೆ ಬಹಳ ಕಮ್ಮಿ. ಅವರು ಅದರ ಆಸೆಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಯಾರ ಬಲವಂತಕ್ಕೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾನು 1982ರಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿ ಸಂಪಾದಕನಾದಾಗ ಶ್ರೀ ಹರಿಕುಮಾರ್ ಅವರ ಸಲಹೆ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗಾಗಿ ಸ್ಥಳ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಆರಂಭವಾಯಿತು – ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು "ಹೌದೆ?" ಅಂತ ಮಾತ್ರ ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದು ನನ್ನ ಮನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ 'ಭಾರತರತ್ನ' ಪಡೆದಿರುವ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ಸಿತಾರ್ ವಿದ್ವಾಂಸ ರವಿಶಂಕರ್ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪತ್ರಿಕಾ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಭಾರತದ ಅತ್ಯಂತ ಮೇಧಾವಿ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದೆವು. ಅದನ್ನು ಮಾರನೆ ದಿನ ಆಫೀಸಿಗೆ ಬಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ತೋರಿಸಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಮುಗುಳ್ನಗೆ ಬೀರಿದರು.

ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಚಿತ್ರಕಾರರು ಬರದಿದ್ದರೆ ತಾವೇ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಜೊತೆಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಯುವ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ತಯಾರು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಈಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿರುವ ಮೈಸೂರು ವಿ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು.

ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ನಿವೃತ್ತಿ ವಯಸ್ಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾ ತಪಸ್ವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ 'ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' ಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರೆ ಅದೊಂದು ಶ್ಲಾಘನೀಯ ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

149. Culture of patience

– Dr. Rajeev Taranath

In opting to become a critic one could also frequently be opting to project a learned, respected, perhaps admired but never loved personality. Aware of this fact the critic could develop an armour of staple skepticism about men and matters. To take time off from the some what mordant nature of his work and make time for leasurly conversation mostly about times and artistes, both long gone – is not given to many. It is only a BVK, who is able thus to stay time and splash the radiance of the past on to the uninteresting grey of the present which he normally dismisses with a pat of necessary condesension. That is his tested method of maintaining the critic's austerity while dealing with contemporaneous times.

And, he is the despair of the pushing opinion – seekers! Talking to them apparently gives him a very subtle and private amusement. For many years whenever I pressed him for an opinion, he spoke admiringly about my English! Again, I have heard him describe, always with great gusto, an excellent young dancer as a pioneer woman – motorcyclist! I can almost hear him chuckling to himself. Indeed, he is gently telling today's artiste the 'culture of patience.' While he is thus deliciously tangential in conversation, there is the other BVK, the writer. His reviews and articles have always been specific and upfront, and always supportive of the young artistes. One could differ from him. But one could never fault him for being imprecise or being vicious, it is tempting to be either.

I met him more than thirty years ago. In this long period of friendship, I have come to admire his achievements. To think about his work is to learn about the task of the *pioneer*. The pioneer's natural excitement of responding to the new experiences finds itself constantly weighed down by an inevitable sparseness of exposure to the art, as also by having to deal with various fields of art perfunctorily. BVK has enjoyed the advantages of being a pioneer. He has considerable say in matters of

government art policy both state and central. He has a powerful presence in art circles. He is also alone and knows the awkwardness of being the lone pioneer. Thro' all these pressures he has developed a sage and tempered wisdom in his critical stance. Over the years his critical output shows remarkable consistency fusing his enthusiasm for the new and the fresh with a discriminating care for the definite and the precise. My career as a performing musician has in a sense grown under his watchful eyes. In his own shy manner he has shaped my skills in structuring my concerts. I know he has influenced others also similarly. One cannot ask for more. I cannot say much more either, except to say, "thank you very much and God bless." ★

150. Knowledgeable commentator

– Shakuntala Narasimhan

Critics are like the two-faced mrudanga. They get beaten on both sides – if they point out mistakes in a recital and pan a performance, the artiste guns for him with a vengeance that could fester for a lifetime. If, on the other hand, it is praise that he has handed out in generous measure, spotlighting the good points and underplaying the deficiencies, there are hordes of vested interests ever ready to make snide comments that he was "probably bought over", with gifts or favours from the performer. It is a no-win situation where one is damned if one does, and damned if one doesn't.

And yet, critics have a vital role to play in monitoring and moulding performing standards, urging artistes to strive for greater heights, and shaping popular opinion towards healthy, wholesome and abiding artistic values. Thousands of lay listeners who enjoy music or dance but do not have the technical know how to make informed assessments, take their cues from a newspaper review. In that sense the role of a critic is just as important as that of the performer.

And yet again, curiously enough, writing good reviews is one aspect of journalism that is never taught in any courses of study. In this kind of scenario, if a critic not only survives through six decades but makes a mark as a respected, discerning and knowledgeable commentator on the performing arts, that is no mean achievement. Sri B.V.K. Sastry is perhaps the sole claimant to such a distinction, spanning a lifetime.

A critic needs to develop ears that are as sensitive to artistic nuances as his skin needs to be perforce thick, because no one likes to have faults or shortcomings pointed out, not even the most eminent among artists. I can remember one particular highly honoured and hailed performer, hugly popular with both lay audiences and the cognoscenti, whose concert

was reviewed as "below expectations and boring." This artiste was a mega-star, and yet to be told that his recital was not enjoyable hurt so much that he asked round to find out who the writer was, who dared to give him the thumbs down. If such artistes enjoy political patronage, they can "finish off" a critic, get him removed from his job as "not knowing his job."

To remain objective in the face of the daunting reputation that a musician or dancer might have garnered over the years, calls for great grit and self-assurance. Mr. Sastry's long stint is testimony to that. I remember how he once wrote in a review of a concert that I had participated in, that it was "the best jugalbandi" he had ever heard. If that was heady praise, the very next concert, with the same set of artistes and the same format, had him finding lacunae, rather than going by the preconception of what he had heard earlier. His ability to assess each presentation on merits regardless of who was performing and his or her reputation before the event, is what makes Mr. Sastry the doyen of critics that he has been accepted as.

In the role of a raconteur he has shared with me his reminiscences of meetings with Kamaladevi Chattopadhyay at the Sangeet Natak Akademi meetings, which I included in my biography of her released in April 99. Likewise I have had the pleasure of delving into his reminiscences of the durbar concerts of pre-Independence Mysore state, for another book on concert patterns. Spanning as he does, the most volatile and tumultous decades of the country's cultural evolution, he is a repository of anecdotes that are archival material and need to be preserved as such, in print or tapes.

On the occasion of his being felicitated on his sixty year-long association as an authoritative commentator on music and dance, I have great pleasure in adding my own personal felicitations and good wishes, and those on behalf of performers, writers and fellow-travellers in the cultural field. ★

151. Art and the Critic

– Vimala Rangachar

Looking back to the 50's – the time when I met BVK - fills me with nostalgia. It was a time when stalwarts in the field of music and dance held sway. Though almost everyone who could afford to do so learnt to sing and a chosen few learnt to dance, it was only a handful who ultimately made it to the stage and the concert halls.

If it was music, one sat at the feet of a master for years before venturing on stage. To do so without the permission and blessings of one's Guru was sacrilege and unheard of. If it was dance, one went to a hereditary Nattuvanar and put in a minimum of atleast ten years before performing on stage.

The artiste had to be a professional to the core with total involvement coupled with intense 'sadhana'. Most were content to sit in the audience and enjoy a good concert. Organisations were few, and programmes seldom over-lapped, so, one could look forward to a rewarding concert at week-ends.

Come the late 60's, the change set in. Learning to sing or dance became a fetish, almost a compulsion. Whether one was talented or not was immaterial. Parents felt that their children should learn the arts not merely to learn to appreciate but more often to perform. It soon became a matter of prestige to present one's child on stage. Organisations mushroomed, viewing with each other in presenting artistes – good, bad and indifferent. Excellence gradually began to take a back-seat. Publicity, public relations and a god-father's backing became the new order, the age of commercialisation of art had set in.

Many a traditionalist – I am one of them – felt sad at the turn taken. Quite a few cried themselves hoarse, bemoaning the fact that all the old gold was fading away. The traditional concert halls which once used to overflow with 'rasikas' were going half empty. Even those few who came were of the older generation. The younger ones had various other interests – while we had shaken off foreign rule we were succumbing to the foreign entertainment media.

Enter the 90's and we see a ray of sunshine creeping in. In spite of all the changes, all is not lost. Yes, the single guru-shishya parampara is disappearing. The Nattuvanars have become a dwindling lot replaced by performing dancers turned gurus. The single guru-shishya parampara, be it dance or music, is replaced by the single-shishya-several gurus formula. There are hundreds of organisations and several programmes each day. However, one can note a shift emerging in the audience. They now have a wide choice and the tendency to choose the programme they wish to attend is now evident. This, hopefully, will lead to the weeding out of the less talented and the emergence of the purely devoted, involved and talented group of artistes.

So the wheel hopefully turns. As it turns, keeping the sanity of the listener, the viewer and the artiste and equally important, preserving our tradition, and keeping our heritage alive in the field of arts for all future generations is the extremely constructive role to be played by our art critics. Standing as a beacon-light is BVK as he is fondly referred to. Always writing without prejudice, praising that which is praiseworthy, gently suggesting improvement where needed, putting in a good word to organisers – a scholar, connoisseur, guide, friend and above all a cultured human being – BVK brings to one's mind a Ananda Coomaraswamy and a G. Venkatachalam. May his tribe increase. ★ ★

152. A diamond jubilee of brilliant service

– H. Kamalanath

For those of us who have been close to Sangeetha Kalaratna B.V.K. Sastry for the past couple of decades, it has been an exceptional experience of a person whose expertise in various art forms is extrordinary – be it in Karnatic or Hindustani music, dance, drama, painting, sculpture, journalism and writing, photography, folklore and crafts. His contribution in every area is remarkable.

It was about four decades ago I met BVK for the first time in State Huzur Treasury, Bangalore, where he was an officer. My business was supplying books to Government departments, schools and colleges, the payment of which was made by bills on treasury. The cordiality and helpful nature of BVK brought me close to him. I had also been publishing a large number of books. His prolific reading and interest in books coupled with personal contact with men of letters of the day was a common subject for both of us. We would spend considerable time together and I got an opportunity to know the depth of study and proficiency of BVK in so many varied fields.

It is never a casual approach for him. Whatever the subject he chooses to write, he makes all references and studies to make sure that his writing is authoritative. An excellent memory and a fine library of rare and valuable books he has built up at great personal effort and cost ensure this. An author of deep thinking and perception, his books have become classics in their fields. His lectures have enriched knowledge and provided the much needed source material.

My interest in music added to our friendship. I have always admired his deep knowledge and dispassionate reviews. His personal friendship

with an artist, however eminent he may be, has never come in the way of his frank expression in a review. Art is greater for him than the artist.

Nevertheless, the artists have benefited by the generous writings of BVK. He is undoubtedly a biographer who has written largest number of articles on artists – eminent, upcoming or youth. The series of biographies he has written on eminent musicians, dancers and other artists, is noteworthy for the details, style and presentation with preservative value.

BVK has been serving the cause of fine arts in several ways. Perhaps a less known fact is the service he has done as a member of the committees of State and Central Governments, academies and councils. He has played an active role in getting recognition to many deserving artists whose services would have otherwise gone unnoticed. He has also influenced major policy decisions which have given new direction to the quality of performing arts.

A musicologist of rare calibre, he is a ready source of invaluable material on fine arts of all disciplines and a link between the past and the present. His counsel is sought from all over the country and is valued and highly respected. BVK is a member of Experts Committee of the Bangalore Gayana Samaja and Karnataka Ganakala Parishat ever since the two organisations commenced Music Conferences. His enormous contribution has made these experts' sessions purposeful and highly useful.

Inspite of all his achievements, BVK is very modest and keeps away from praise or honours and awards. When the Bangalore Gayana Samaja elected him in 1982 as the President of the 14th Music Conference, it was not an easy task to persuade him to accept. The programmes he prepared and the manner in which he conducted experts' sessions of the Conference have been a model.

The sixty years of selfless service of BVK has enriched the growth and preservation of fine arts in the country in general and in Karnataka in particular in this century. May God give him the health and strength to continue this sacred mission he has chosen for many more years to come.

153. Sri B.V.K. Sastry – as I have known him

– Lalitha Srinivasan

I had a performance the previous evening - the next morning, very early, brought two great men to my house. It was unbelievable! One was Sri B.V.K. Sastry, the eminent art critic, the other was Sri G.V. Iyer the famed film director. I was not even aware of the esteemed positions they held in their respective fields. I was a novice those days in 1976, trying to hold on to my dancing, inspite of many hurdles in my way. The great director, G.V. Iyer wanted me to do an Ashtapadi in his film 'Hamsageethe', as I was a student of Padmabhushana Dr. K. Venkatalakshamma. But as I came from an orthodox family, and already married with a daughter by my side, I dared not accept such an offer!

But this incident brought the blessing of both these gentlemen whom I respect immensely, and they in turn have shown me kindness and concern all these 23 years.

Sri B.V.K. then went on to become a part of my dancing life. In 1978, because of his initiative, we had a workshop through the State Sangeetha Nrithya Academy, conducted by my Guru Dr. Venkatalakshamma and I was taken as her assistant. Again he helped me to have a workshop for a month at Nupura through the Central Sangeetha Nataka Academy and again for 6 months directly. These activities brought him close to me and my family. He was never at a loss to advise me and guide me all along, and also taught me how to get the best out of an old teacher like Madam Venkatalakshamma.

During the first workshop in 1978 itself he had given me the details of the Suladi Prabhandha of Haridasas of Karnataka. He used to confound us about our rendering Tanjore quartet's varnas and other compositions in Telugu and Tamil inspite of calling our style Mysore School of Bharatanatya and goaded us to do something for Karnataka by reviving 'Suladi Prabhandha', by including Chikkadevaraja Wodeyar's Sringara Saptapadi in our repertoire and to take up modern Kannada poet's works, so on and so forth. I did bring out all these with his help and

encouragement and also the books on dance sculpture in Karnataka and the biography on Dr. Venkatalakshamma. When we started the first ever dance festival in Karnataka 'Nitya Nritya', he stood at the helm of affairs, and planned and pruned our seminars and festivals. Through his contacts we could get many well known artistes to Bangalore.

I do not think, I am the only one benefited thus by Sri B.V.K. I am sure any dancer worth her salt owes a lot to him. He has a persistent nature which pushes and prods you without pressurising, and as he is ocean of knowledge, one can go any time and oneself in it. He is tireless in helping artistes and he, in turn, is happy and proud in the company of good artistes. He is specially affectionate towards younger artistes and easily gets the message across in what direction they should work, without being assertive.

He has been my well wisher, a Manasika Guru and a great support to Nupura. I am very much indebted to him and hope and wish he will always be there for us for many more years to come. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

154. He is immersed in the arts

– M.D. Riti

"I have never called myself a critic," says B.V.K. Sastry surprisingly. "A writer on music, dance and allied arts, yes, but not a critic. In my opinion, criticism in the real sense is yet to develop in India. What people view as criticism here is mostly a report of a particular event like a dance or an art exhibition – a description of the items presented. Criticism is really a detailed analysis of a particular performance or event. Our newspapers have pressure on space and are meant for lay people, who will not want to read this sort of analysis."

For more than 40 years now, Mr. Sastry has been closely associated with various art forms in Karnataka like music, dance, painting, sculpture and crafts. He has been involved in research and writing on these subjects as well as in their active promotion. Biographical sketches of great men like Bade Ghulam Ali Khan and Mysore T. Chowdiah and monographs on subjects like the traditional paintings and murals of Karnataka written by him have been published over the years.

This man of art was born at Shivakshetra near Nanjangud in 1916. He was educated at Nanjangud and later in Mysore. A diploma in painting from the Chamarajendra Technical Institute and music lessons from the late S. (Chikka) Rama Rao, Asthana Vidwan of the Mysore palace, gave him a basic grounding in the arts. "The atmosphere was redolent with music when I was young," recalls Mr. Sastry. "My mother, sisters and aunts used to sing at religious festivals. Music was a part of my life. Some of the mantras were musical, too."

Collected flowers

The young Sastry had to collect flowers from the garden for all festivals and arrange them in different patterns, both at home and in the temples. "This visual pleasure entered my system in my formative years," he says. "It is difficult for me to recall the exact social climate of that time, but I do know that in the thirties and forties, the atmosphere was thick with culture – everyone used to actually breathe culture! That

helped me to reinforce my knowledge and improve my powers of absorption."

"I have always felt that art should be experienced and enjoyed not written about," he says. "My first attempt at writing on art was for our university magazine, Prabhuddha Karnataka. Prof. A.R. Krishna Sastry, who had heard me talking about the subject, suggested that I should record my sentiments on paper. I did with some reluctance and a lot of effort.

"Later, in the fifties, I happened to attend a music recital when I was on a visit to Bangalore. Some friends to whom I described the recital and discussed its plus and minus points, insisted that I should review it for a magazine or newspaper. I started writing in Kannada, for *Jana Pragathi* magazine, and *Prajavani*. Mr. Pothen Joseph, who was the editor of *Deccan Herald* asked me to start a column on music and the arts".

Mr. Sastry remembers vividly the music concerts held in the durbar of the Maharaja of Mysore. According to him, the length of time the Maharaja sat at a performance was an indication of the quality of the recital. "I can recall two such occasions," he says.

Newspaper readers know Mr. Sastry better by his pseudonym "Murali". The story of how he came to choose this pen name is rather strange. He had just finished writing his first music review of a Chowdiah recital for a Kannada daily and was trying to think of a suitable pseudonym. "Just then, a friend's child ran into the room." recalls this musicologist. "His name was Murali. I decided to adopt that name as it did have some relation to music." Little did he know then that the same newspaper would later hire a drama critic whose real name happened to be Murali. Now Mr. Sastry uses his name when he writes on specific subjects.

He watched several young artistes grow into celebrities over the years, and made many friends along the way. "I developed personal friendship with some of them and we used to discuss matters of art," reminisces Mr. Sastry. "Among the musicians, some of the men I knew (know) very well indeed were (are) Chowdiah, Ravi Shanker, G.N. Balasubramaniam and Mysore Vasudevachar. We exchanged notes opinions and thoughts. D.V. Gundappa was another good friend. Though he was a traditionalist trained in the old order, he had an open mind and such humility.

T.P. Kailasam

"Ravi Shankar is one of the brightest men I have seen. If he had not chosen to become a musician, he could, with his wide ranging of interest, probably have become an ace scientist or anything else. T.P. Kailasam stayed with me for six months in Mysore. His day would start at about 6.30 p.m. and end in the morning. It was always in the night that he would talk or dictate his plays – he wanted a couple of people around to write down what he said. There would be a kerosene lamp in the room, but Kailasam himself preferred to sit in the darkness. As I was too tired after my long hours of work in the treasury departments, I would go to sleep on the verandah of Maharaja's college."

Many honours and awards have come his way. During the diamond jubilee celebrations of the Madras Music Academy this year, he was given the T.T. Krishnamachari award and merit certificate. He got the Karnataka Lalit Kala Academy annual award last year and the Rajyotsava award during the world Kannada conference in 1985. A national senior cultural fellowship was conferred upon him in 1982.

Mr. Sastry was the first non musician to preside over the Bangalore Gayana Samaja conference in 1982. He was given the title of "Sangeetha Kalarathna" at the event. "I decided to change the usual format of these conferences by giving young talent an opportunity," he says. ★ ★ ★ ★ ★

The Times of India

155. Appreciation and Abuse.......

During a span of nearly 50 years of association with art and culture, BVK received letters ranging from appreciation to abuse and even threats besides those relating to scholarly discussions. Many celebreties in the field of arts were among the correspondents like Omkaranath Thakur, Vinayak Rao Patwardhan, D.V Paluskar, Gajanan Rao Joshi, Swami Prajnananda, Ravishankar, Ali Akbar Khan, Ariyakkudi, GNB, T. Sadasivam and M.S. Subbulakshmi, Mali, T.N. Rajaratnam Pillai, Dr. V.K. Narayana Menon, Dr. K.K. Hebbar, N.S. Bendre, and many others. Just two from among them are published in view of their peculiar nature. One is from late R.S. Naidu, eminent sculptor and freedom fighter and the other is from the famous painter M.F. Hussain.

– M.V.S.

7, New Special Ward
Victoria Hospital, Bangalore
Date : 2-8-1973

Dear Shastri,

Scandalous, I did not know your nom de plume in Deccan Herald was Murali! and I have been reading your comments with unflagging interest all these years. To a layman like me they were eminently tangible, consistenlty so. I used to send out cuttings from Muralis critique to quite a few prominent musicians in Mysore, one of them was a Mr. Rao whom I met in GHRs Mysore Printing, busy on a technical periodical on music, an altogether sincerely devoted of music and disarmingly simple. I believe he is no more.

When last you were here, I was ready about to venture with inconsequential air of a veritable ignoramus into the realm of music. I am truly grateful to music for it has helped me to keep my sanity through some of the most maddening days any man has had to face.

Thousand apologies not knowing BVKs was none other than the dependable, unattached Murali. I hear your article in Sudha on the benighted lone creature RSN is superb. Thanks ever so much. If nothing else I hope it will mitigate the unaccountable cursed behaviour of fellowmen.

With warm regards,

Yours Sincerly
R.S. Naidu

16 august '85

WELCOMGROUP
Windsor Manor
25 Sankey Road Bangalore 560 052
Telephone 28031 79431
Telex 0845 8209

Dear BVK

One hour to reach your place. One hour to miss you at Deccan Herald.

May be another hour befor you call me at Windsor room no. 4036.

Came in last night. Checking out tomorrow by noon.

Must see you.

yours



ಮುರಳಿ ವಾಣಿ

ರಸಾಯನ

156. ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ

– ಎನ್. ಬಸವಾರಾಧ್ಯ

ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಪದಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವುದೇ ನಿಘಂಟು. ಈ ನಿಘಂಟುಗಳು ನಾನಾ ವಿಧವಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ತೆರನ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಒಳಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಘಂಟು. ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ, ವೀರಶೈವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕ್ರೈಸ್ತ, ಇಸ್ಲಾಮಿ – ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ನಿಘಂಟುಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಶಬ್ದಗಳಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿಘಂಟುಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ತೆರನ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ತುಂಬ ಕಷ್ಟಕರವಾದ ಕೆಲಸ. ಆಯಾ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದವರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಾರ್ಯ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಧಾನದಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದಗಳಿಗಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ವಯೋವೃದ್ಧರೂ ಜ್ಞಾನವೃದ್ಧರೂ ಬಹುಶ್ರುತರೂ ಆದ ಮಾನ್ಯ ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರ ನೆರವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಘಂಟಿನ ಸಂಪಾದಕನಾಗಿ ನಾನು ಶ್ರೀ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ನೆರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪದಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಅವರೋಹಣ, ಆರೋಹಣ ಎಂಬುವು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತೀರ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಶಬ್ದಗಳು. ಅವರೋಹಣಕ್ಕೆ 'ಇಳಿಯುವುದು', ಆರೋಹಣಕ್ಕೆ 'ಏರುವುದು' ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅವರೋಹಣಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳನ್ನು ಇಳಿಕೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆರೋಹಣಕ್ಕೆ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಏರಿಕೆ ಎಂಬ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಅರ್ಥವಿದೆ.

'ಸ ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ ನಿ ಸ' ಈ ಸ್ವರಗಳ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಏರುವುದಕ್ಕೆ 'ಆರೋಹಣ'ವೆಂದೂ, 'ಸ ನಿ ದ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ' ಈ ಸ್ವರಗಳ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಇಳಿಯುವಿಕೆಗೆ

'ಅವರೋಹಣ'ವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಬಾಲಪ್ರಪಂಚ (ಪುಟ 1039)ರ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಚಂದ್ರಿಕೆ (ಪುಟ 28)ರ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕಗೌಳ, ಕೇದಾರ, ತರಂಗಿಣಿ, ದೀಪಕ, ದೇವಕ್ರಿಯೆ, ಪಂತುವರಾಳಿ, ಭೂಪಾಳಿ, ಭೈರವಿ, ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯೆ, ಹಿಂದುವರಾಳಿ ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು ರಾಗ ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ. ದೀಪಕರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಜ್ಯೋತಿಗಳು ತಾವಾಗಿ ಹತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ "*ತಮ್ಮ ಗಾನವೈಖರಿಯಿಂದ 'ದೀಪಕ' ರಾಗ ಹಾಡಿ ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗುವಂತೆಯೂ 'ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ' ಹಾಡಿ ಮಳೆಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಗಿಡಮರಗಳು ಚಿಗುರಿ, ಹೂ ಫಲ ಬಿಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ತಾನ್‌ಸೇನರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳದವರಿಲ್ಲ; ಅಂಥ ದೈವಿಕನಾದ ತಾನ್‌ಸೇನರದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಚಂದ್ರಿಕೆ ಪುಟ 213ರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ.*"

'ಏಕತಾಳ'ವು ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು: "*ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಧ್ರುವ, ಮಟ್ಟ, ರೂಪಕ, ಝಂಪೆ, ತ್ರಿಪುಟ, ಅಷ್ಟ ಏಕತಾಳಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು*" (*ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪುಟ 23*) ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ಇದೆ. ಇನ್ನು ವೀಣೆ, ತಂಬೂರಿ, ಕೊಳಲು, ತಬಲಾ, ಪಿಟೀಲು ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಈ ನಿಘಂಟನಲ್ಲಿವೆ. 'ಪಲ್ಲವಿ' 'ಅನುಪಲ್ಲವಿ' ಯಂತಹ ಪ್ರಚಲಿತ ಶಬ್ದಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಈ ಕನ್ನಡ ಬೃಹತ್ ನಿಘಂಟು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ, ವಿಪುಲವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಚಲಿತ ಶಬ್ದಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವಿವರಗಳಿಗಾಗಿ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ ವಿಶೇಷವಾದ ನೆರವನ್ನು ನಾವು ಪಡೆದಿದ್ದೇವೆ.

ಇನ್ನು 'ನಾಟ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೂ ಸಹ ಇದೇ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮತಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಶಬ್ದಗಳಂತೆಯೇ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಈ ನಿಘಂಟನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಶಬ್ದಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದೂ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ' (9-29)ದಲ್ಲಿ 'ಅಂಗಹಾರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದರೂಪವು ದೊರಕಿದ್ದು ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಅಂಗಗಳನ್ನು ಉಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವುದರಿಂದ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು: ಅಭಿನಯ ಮುದ್ರೆ" ಎಂಬ ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಈ ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಸಹಿತವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, (ನಾಟ್ಯ)

ಎಂದು ಅರ್ಥವಿವರದ ಮೊದಲು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಾಧಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದವು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಅಡವು', 'ಕರಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದರೂಪಗಳು ಅರ್ಥವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿವೆ. ಉದಾ :– ಅಡವು (ನಾ) (ನಾಟ್ಯ) ಒಂದು ಭಂಗಿ, – ನಿಲವು : "ಮುಡಿಯ ಮುಂಗಾರ ಮೇಘದ ನೋಗನವಿಲಾಟದಡವ ತೋರಿದರಂಗನೆಯರು" (ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ವಿಜಯಂ 8-65). ಕರಣ (ನಾ) ನರ್ತನದ ಒಂದು ಭಂಗಿ : "ಕರಣಂ ರೇಚಕಮಂಗಹಾರಮೆನಿತೆಂದೋದುತ್ತು ಮಿರ್ಪೋದತ್ತಿರಲೀ ನಾಟ್ಯರಸಂ ಸಮಸ್ತ ಸುರವೃಂದಾಧೀಶನಿಂದಂ ಪೊಸಲ್ವರಿದತ್ತೆಂಬನಂ" (ಆದಿಪುರಾಣ 7-120). ಕರಣಗಳ ನೂರೆಂಟು ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ನಾಟ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲವಿರಚಿತವಾದ 'ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಮಾಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಆ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಗದ್ಯಾನುವಾದದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ತಲವಿಲಸಿತ (ನಾ) (ನಾಟ್ಯ) ನೂರೆಂಟು ಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು; "ಕಾಲ್ಬೆರಳುಗಳನ್ನೂ ಅಂಗಾಲನ್ನೂ ಮೇಲ್ಮುಖಮಾಡಿ ಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ನೀಡಿ ಆ ಪಾರ್ಶ್ವದ ಕೈಯಿಂದ ಪತಾಕಹಸ್ತವನ್ನು ಮಾಡಿ ನೀಡಿರುವ ಕಾಲ್ಬೆರಳುಗಳ ತುದಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು. ಈ ರೀತಿ ಎರಡು ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಲ್ಲೂ ಮಾಡುವುದು" (ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ 296 ಗದ್ಯಾನುವಾದ) : "ಅಂಗಾಲೂರ್ಧ್ವಾಸ್ಯದಿನಿರೆ ಸಂಗಡಿಸೆ ಪತಾಕಹಸ್ತಮದಱಗ್ರಮನಿಂತಂಗನೆ ಕೇಳ್ ತಿರುಗಿ ಕ್ರಮದಂಗಮ ನಿಮ್ಮೆಯ್ಯೊಳೆಸಗೆ ತಲವಿಲಸಿತಮುಂ" (ಲಾಸ್ಯರಂಜನಂ 4–108).

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಮುಖಮುದ್ರೆಗಳು, ದೃಷ್ಟಿವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಸಂಯುತ, ಅಸಂಯುತ ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳು, ಆಕಾಶಚಾರಿಗಳು, ಭೌಮಚಾರಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಾನುವಾದದ ಅರ್ಥವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಇತರ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹಳಗನ್ನಡ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ಇನ್ನಿತರ ಹೊಸಗನ್ನಡ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳದ್ದೇ ಆಗಲೀ ಧಾರ್ಮಿಕ, ದಾರ್ಶನಿಕಗಳದ್ದೇ ಆಗಲೀ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂಟು ಸಂಪುಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಈ ಬೃಹತ್ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಪ್ರಯೋಗಾಧಾರವಿಲ್ಲದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಎಡೆ ಪಡೆದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳ ರಚನೆಯಾಗಬೇಕು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಪದ್ಧತಿಗಳು, ಪ್ರಭೇದಗಳು,

ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳು; ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕಥಕ್, ಮಣಿಪುರಿ, ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲಂತಹ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹವರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಿಘಂಟುರಚನೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಗ್ರಂಥಗಳೇನೋ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ :– ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ', 'ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಅದರಂತೆಯೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೋಶಗಳ ರಚನೆಯಾದರೆ ಬಹಳ ಜನಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು ಅಮೋಘವಾದ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತೆರನ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಅವರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ನಿಘಂಟುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಆ ದಿನ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಲಿ ಎಂದು ನಾನು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

157. ಗಾಯನ : ವರ್ತಮಾನ - ಭವಿಷ್ಯ

– ಆರ್. ಕೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನ್

ಸಂಗೀತವು ರಾಷ್ಟ್ರ ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲೆಲ್ಲಾ ಅತಿಸುಖ, ಆನಂದ, ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕಲೆ. ಸಂಗೀತವು ಮನುಷ್ಯನ ಮೇಧಾಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೂ, ಹೃದಯಪರಿಪಾಕದಿಂದಲೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಿರುವ ಕಲೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯೆಂದರೆ – ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಸಮಾಗಮ. ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವುಂಟೆಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀ ಪುರಂದರರೂ, ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಶುದ್ಧಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಆನಂದಾನುಭೂತಿಯೇ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಸಂಗೀತವೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಮತ್ತು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು - ಗಾಯನ - ವಾದನಗಳು - ಅದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ, ಅಂದರೆ ಎರಡು ಮೂರು ತಲೆ ಮಾರಿನಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿರುವುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕಲೆಗಳಾಗಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾದ ಕಲೆಗಳು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕವಿರಬಾರದು. ಕಲೆಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಘನತೆಗೌರವಗಳು ಉಳಿಯಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ, ಕಲಾವಿದನ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಸಂಬಂಧವೂ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಉನ್ನತವಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಸಹೃದಯತೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಸಂಗೀತವು ಶ್ರೋತೃವಿನ ಕೇವಲ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಉಭಯತ್ರ, ಅಂತರಂಗ, ಬಹಿರಂಗಶುದ್ಧಿಯೇ ಸಾಧನ. ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವಾದ, ಲಯಗಳಾಗಿದ್ದು ಆ ನಾದ ಜನಿತ ಸ್ವರಗಳ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ವಿವಿಧ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ನಾದಾನುಭವವೇ ಸಂಗೀತದ ಅರ್ಥವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಗಾಯನ/ವಾದನ – ವರ್ತಮಾನಕಾಲದಲ್ಲಿ

ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ, ಮತ್ತು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಗುಣಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಮಹತ್ತಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿಳಿಯುತ್ತಿರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಜಾಸ್ತಿ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರು ಕಲೆಯ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕಡೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಸಂಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಯವನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯವಸಾಯಗಳ ಒತ್ತಡ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾದರೆ ಗುರುಕುಲವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದು,

ಬೆಂದು, ನೊಂದು ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆನಂತರ ಗುರುವಿನ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗಿನ ವಾತಾವರಣ ಬೇರೆ. ಈಗ ದಿಢೀರ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಕಚೇರಿಗಳೂ ವಿರಳ. ರಸಿಕರಾದವರು ಕಚೇರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾ ಕಾಯಬೇಕಿತ್ತು. ಊರಿಂದ ಊರಿಗ ಹೋಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಈಗ ವರ್ಷಪೂರ್ತಿ ಒಂದಲ್ಲ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳು ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದರೂ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಲು ಅವು ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೇ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಕೂತು ರೇಡಿಯೋ, ಟಿ.ವಿ., ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದು.

"Human soul is essentially musical" ಎಂಬ ಸೂಕ್ತಿ ಮಾನವನ ಸಹಜವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾದೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಶಾರೀರವೆಂಬ ಅಂಗವು ಮಾನವನ ಶರೀರದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ. ಮಾನವನ ಸಹಜವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಂದರೆ ಹಾಡುವುದು, ಬಾಜಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕುಣಿಯುವುದು. ಅಂದಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲೂ, ಶ್ರೋತೃವಿನಲ್ಲೂ ಈ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಸಮಾನವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೃದಯವನ್ನು ಆರ್ದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯ. ಸಂಗೀತ ಶ್ರವಣದಿಂದುಂಟಾಗುವ ತನ್ಮಯತೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಆಶಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು - ಗಾಯನವಾಗಲಿ, ವಾದನವಾಗಲಿ, ಭಾವಸಂಪನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೃದಯವನ್ನು ಕಲಕುವಂತಾಗಬೇಕು. ಗಾಯನವು ನಡೆಯುವಾಗ ವಾತಾವರಣವೆಲ್ಲ ಸುಸ್ವರಮಯವಾಗಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಾದಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸುಶಾರೀರವೂ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಸುಸ್ಥಿರ ಲಯದ ಸಾಂಗತ್ಯವೂ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಸಂಗೀತದ ಜೀವಾಳ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳ ವಿರಾಡ್ರೂಪದರ್ಶನವು ರಸಿಕರಿಗೆ, ಕಲಾಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಈ ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತ ಮೂಲಕ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗಾಯನವು ಎಷ್ಟು ಜಾಣತನದಿಂದ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿವೇಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟು ಉತ್ತಮ. ಗಾಯಕನು ವಿಚಾರಶೀಲನೂ, ಚಿಂತನಶೀಲನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ರಸಿಕನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಗಾನರಸದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಗಾಯನದ ಪರಮೋದ್ದೇಶವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಗಾಯಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮತ್ತು ಬಾಧ್ಯತೆ (Commitment) ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಮತ್ತು ರೂಪ, ಗಂಧ, ಸ್ಪರ್ಶ, ವರ್ಣಗಳಿಲ್ಲದ ಈ ನಾದ ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ರಸಿಕರಂಜನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಾರದು. ಸಂಗೀತವು ಪರಂಪರಾಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಭದ್ರಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆದು

ಬಂದಿದೆಯಾದರೂ ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಯಾದ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭಾವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯನ್ನೇನೂ ಒಡ್ಡಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಯಾವ ನಿತ್ಯ ಸತ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತೆ ಆದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆಯೋ ಆ ತತ್ವಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬಯಸುವುದು. ಆ ತತ್ವಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಯಾದ ಕಲಾವಿದರು ಸಪ್ರಮಾಣವೂ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೇಡವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿ, ಲಲಿತಕಲೆಗಳಾಗಲಿ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾದವು. ಇಂದಿನ ರೀತಿ ನಾಳೆಗೆ ಹಳೆಯದು. ನಾಳೆಯದು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಳೆಯದು. ಪುನಃ ಇದೇ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮ. ಈ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಹೊರತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಗಾಯನದ ರೀತಿ ಎತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ?

ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನ, ವಾದನಗಳೆರಡೂ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಗುಣದಲ್ಲಿ, ಮಹತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ - ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆಯೆ? ಇಂದು ಸಂಗೀತವು, ಅರಮನೆಯಿಂದ, ಶ್ರೀಮಂತ ರಸಿಕರ ಆಶ್ರಯದಿಂದ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಎಡೆಗೆ ಬಂದಿಳಿದಿದೆ. ಗಾಯನ ಸಭೆಗಳು, ಇತರ ಸಂಘ-ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿವೆ. ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಹೊಸಪ್ರಯೋಗ, ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಆಕರ್ಷಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಹಲವು ಮಹತ್ತರ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿ, ಸಮಾಧಾನ, ತಾಳ್ಮೆ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿರುವುದಾದರೂ ಎಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಗುಣಗಳ ಹೊರತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸವಿಯುವುದೆಂತು? ನವನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜನಜೀವನ ಬಹುವೇಗದಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರಚನಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ? ಲಘು ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತ, ಹಿಪ್ಪಿ ಸಂಗೀತ, fusion ಸಂಗೀತ, ಜುಗಲ್ ಬಂದಿ ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಲೋಭನೆಯು ನಮ್ಮ ಯುವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಉತ್ತಮ ಶಾರೀರವನ್ನೂ, ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಶ್ರೋತೃವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆದರದಿಂದ ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸಂಗೀತಗಾರನದ್ದು. ಸಮಾನವಕಾಶ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವು ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಬೇಸರ ಬರುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವು ತಲುಪುತ್ತಿದೆ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ಈಗಿನ ಗಾಯಕರಿಗೆ ವೇಗವೇ ಮೇಲು. ಗಣಿತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯ ಅರ್ಭಟದ ಮೇಲೂ ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ. ಗಾಯಕನಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆತ "ಜ್ಞಾನಸ್ಥನೇ ಅಲ್ಲ."

ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಧರ್ಮ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೃತಿಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಪಾಠಾಂತರವೂ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹಾಡುವುದೇ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಆದರೆ ಶ್ರವಣಸುಖಕ್ಕಿಂತ ಭಾವಬೋಧೆಯೆ ಮುಖ್ಯವೆಂಬುದು ತತ್ವ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೇ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ. ಇದಾಗಬೇಕಾದರೆ ಗಾಯಕರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಧಾತು ಮಾತುಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ತಾವು ಮೊದಲು ಅನುಭವಿಸಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕು. ಜನಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಮನ್ನಣೆ ಇವುಗಳು ದೊರೆತರೆ ಸಾಕೆಂಬ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಸಲ್ಲದು. ಹೊಸ ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ರಾಗಾಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ, ರಾಗಸ್ವರೂಪವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ಜನ್ಯರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಇಂದಿನ ಗಾಯಕರ ಆಶಯ. ಇದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ. ರಕ್ತಿಗಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಗಮನ ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅನೇಕರಿಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲಬೇರೆ. ಈಗಿನ ಪರಿಸರ, ಜೀವನಕ್ರಮ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಈ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಗಾಯನ ವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಗುಣವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಾಧನೆಯು ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶೀಘ್ರ ಕೀರ್ತಿಯು ದೊರೆತು ವೃತ್ತಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಡೆದರೆ ಸಾಕು ಎಂಬ ತೃಪ್ತಿ ಮನೋಭಾವ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತದ ಆದರ್ಶಗಳು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರೂ ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿರುವುದು ಮೆಚ್ಚಬಹುದಾದ ವಿಷಯವಾದರೂ ಸಂಗೀತವಿಸಿಕೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಕುಸಿಯುತ್ತಿದೆ. ರಸಿಕರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತದ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಂತಾಗಬಾರದು. ಕಲಾವಿದನ ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಗಾಢವಾಗಲು ಸಂಗೀತವು ಸಾಧನವಾಗಬೇಕು. ಥಳುಕು, ಅಬ್ಬರ, ಆರ್ಭಟ, ಭ್ರಮೆ ಇವು ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೆ ಸಲ್ಲದ ಗುಣಗಳು. ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂಬುವನ ಪಾತ್ರ ಅತಿಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಬೇಕು ಎನಿಸಿದಾಗ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಮುಗಿಲಿಗೇರಿಸುವುದು, ಬೇಡವಾದಾಗ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವುದು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಅಡಚಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಮಾರಕ. ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ - ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಲೋಕಾನುಭವ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿ - ಇವುಗಳು ಅಗತ್ಯವಾದ ಗುಣಗಳು.

ಗಾನಕಲೆಯ ಭವಿಷ್ಯ : ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಕಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಕಚೇರಿಗಳೂ ವಿರಳವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಬೇರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರಿಗೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಮಾರ್ಗ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಋಜುವಾಗಿಯೂ, ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಭವಿಷ್ಯ ಉಜ್ವಲವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರ ಹೊಣೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

158. Changing face of Karnatak music

– Prof. R. Visweswaran

'Karnatak music' (in today's nomenclature) is doubtlessly the purer and chaster representative of the native musical culture of Bharata varsha. The art-music of this country has evolved over the past several millennia to its present style, form and content true to its being देशी संगीत (Desi Sangeeta) with due provision to accept changes in the vast span of time and space to give pleasure हृदय रंजना (Hrdaya ranjana)to the changing tastes of its practitioners and its beneficiaries, the rasikas - देशे देशे जनानां यद्रुच्चा हृदयं रंजकं। गीतं च वादनं नृत्तं तद्देशीत्यभिजायते॥ (Dese dese jananam yadruchya hrdaya ranjakam. Gitam cha vadanam nrttam taddesityabhijayate)

The important point about such changes provided for in art-music is that they should not be detrimental to the tradition and artistic or aesthetic norms and values of our age-old musical culture. However, not always is this ideal adhered to by the practitioners of music taking – as they sometimes do – undue liberties with the art in the name of creativity or innovation.

Thus, "Is the change in the face of Karnatak music inevitable or needed or welcome or damaging to its native beauty" etc. are questions that confront us from many directions calling for debate.

Changing face

"Face is the index of the mind" is an age old saying. This must have prompted the framing of this topic for a discussion over the changes that are coming about and have come about in Karnatak music from various angles. Whether it is the changing face or changing complexion or changing attire or changing moods or changing body itself(!) we shall examine in the foregoing lines. Changes in this music not for a generation or two but several centuries have brought it to its present contours as a cumulative product. It may thus be necessary to get back into history to assess the changes seen in this music.

Form and content

In ancient Indian music the pedantry of the Desi Talas and elaborate compositions in them asserted in the name of scholarship in music

rendering it accessible only to a few who could go through the rigour of it. As many as 81 types of prabandhas were in use in lakshya. The stiffness of the compositional forms such as the Salagasuda prabandhas scared the learner of this music. It is at this crucial time that the Haridasas of Karnataka came on the scene and gave a great 'change of face' in South Indian music (Karnatak music as it is now being called) by simplifying the tala structures and making them accessible to one and all, for easy handling, by composing in them several types of songs like the suladis, 'padas' etc. The songs had no difficulty in becoming attractive and accessible because bhakti was the theme with universal appeal. The greatness of this achievement was that 'Sangitasastra' was not sacrificed still.

The gift of the suladi sapta talas and the initiation of the teaching methodology and exercises in South Indian music by Purandara dasa not only gave a change in face but also a 'facelift' to our music.

The change in the form and content of our music from the prabandhas to keertana, dasarapada, suladi, vrttanama, ugabhoga, suvvali, shobhane etc. paved the way - from the middle ages to the modern period of our music - to the coming into being of the kriti, varna and other forms of composition which have come to stay as the mainstay of our concert material for over 2 centuries.

The credit of bringing about the transition in our music from bhaktisangeeta to kalatmaka sangeeta (art-music) in Andhra belongs to Anamacharya. The transition was as logical as the same brought about by the Haridasas of Karnataka in about the same time.

Oothukadu Venkatasubbayyar, Veerabhadrayya and Margadarsi Sesha Iyengar are certainly the forerunners of the lakshya of our music by bringing the kriti form into vogue by the first bulk of the kriti composition. This contribution was of great consequence in inspiring the greatest composers in our music for all time, the Sangita Trimurthis – Tyagaraja, Deekshitar and Syama Shastri for their unequivocally establishing the wellbeing of Karnatak music for the future by composing their varietyful kritis great for all time qualitatively and quantitatively. They stabilised Karnatak music.

The maximum scope for understanding and enjoyment of the great panorama of our ragas has been created only by them, especially Tyagraja and Deekshitar.

Most of the post Trinity composers appear to have followed Tyagraja's compositional style because of the simplicity in style and a

natural attraction for the rhythm-orientation in his compositions as also the lyrical beauty of course. The Bhagavata type of bhakti in Tyagaraja was the overwhelming influence on his younger contemporaries and posterity.

Though each of them may be said to have added to the treasure of kritis in a small measure none of them can be said to have changed the face of Karnatak music. They all have the uniform disadvantage of naturally being compared with the Trimurthies and their achievement.

By form and content the face of Karnatak music neither needed a change in its dazzlingly bright complexion brought about by the Trimurthies nor were the later composers equipped to better it.

However, in the next generation or line compositions of quality kritis were added in Telugu by Mysore Vasudevacharya in the style of Tyagaraja and in Tamil by Papanasam Sivan and Kotiswara Iyer in individualistic styles.

In our generation Mangalampalli Balamuralikrishna and I are known on a national level as composers of kritis of high quality both in Dhatu and matu. I have a conservative attitude to the theme in Sahitya of the kritis. Some kritis of Sri Balamuralikrishna have unconventional themes for the kriti-sahitya and this must be mentioned as a 'changing face' of 'Karnatak music'.

In the domain of Tillana-composing also, the tillanas of Balamurali Krishna and Lalgudi Jayaraman and my own tillanas are a welcome change from the tillanas of earlier composers. Thus while we see a changing face in the content of kritis with the form intact, we see a changing face in both the form and content in tillana composing.

I have been occasioned to compose compositions for Bharatanatyam in Kannada in response to a reported craving in the audience for better and more enjoyment of dance performances if the language of the compositions is Kannada. In response to this I have contributed varnas, padas, kritis and lighter pieces with social themes all in Kannada. This is of course in addition to about a hundred compositions in Samskrit and Telugu.

Style

A few 'Trendsetters' have appeared in 'Karnatak music' in every generation. Purandaradasa, the Sangeeta Trimurthis, Kshetrajna Adi

Appayya, Oothukadu Venkatasubbayyar, Veerabhadraiah earlier to the Trimurthis, were all, Trendsetters of their times in the domain of lakshya of 'Karnatak music' while Ramamtya Pundarika Vitthala, Kallinatha, Govinda Deekshita, Venkatamakhin, Govindacharya, Tulaja, Ahobala and Subbarama Deekshita of our own century were trendsetters in the domain of lakshana of 'Karnatak music'. It is these great men that went on changing the face of our music with a stream of healthy cosmetics to enhance the beauty of the face of 'Karnatak music' from generation to its next.

I will confine myself to the generation preceeding the ours (to cut the length of this article) which indeed was changing face of 'Karnatak music' in style from what it perhaps was earlier. Ariakudi Ramanuja Iyengar is credited with giving the format of the concert material which has come to stay later. While it may certainly be creditable for Ariakudi as a trendsetter and to have commanded implicit following by the contemporary and subsequent generations of musicians, it yet establishes lack of innovative and original instincts and thinking and depth of conviction and confidence in the followers to layout a path different from Ariakudi's and yet develop a successful concert pattern. It only calls for courage of conviction to deviate from a beaten track and shake off complacence. 'GNB' was one such musician who's style of music was original and innovative even though his concerts conformed to the content pattern of the contemporaries. 'MLV' could be credited with being the lady musician-counterpart of 'GNB'. They could be said to have effected a 'change of face' in the music of that era.

Tiger Varadacharya was certainly a 'face-changer' in 'Karnatak music' by his highly original approach and style much respected by the professional elite, ironically unsuccessful as a concert musician. The last remnant of that valueful style was M.D. Ramanathan.

Among the vocalists of our generation, M. Balamuralikrishna is a successful 'face-changer' of Karnatak music by his highly original approach and style with the backing of an extraordinary voice. Regardless of the acceptance of the purist traditionalist he has won the admiration and' hero worship' of the general raskikas of 'Karnatak music' and a big following of young musicians.

R.K. Srikantan of Karnataka is another trendsetter vocalist with unswerving traditional values in his ideas and music.

Voleti Venkateswarulu's style was a real change in vocal styles that we had heard till then - a real 'face changer'!

In the domain of violin accompaniment Mysore T. Chowdaiah must certainly be hailed as the 'face-changer' in 'Karntak music' by his original and powerful style. The style of this much sought after accompanist however would appear, in retrospect, less refined than we are now accustomed to.

Trendsetters in the domain of violin-technique and accompaniment of our generation who have indeed a big influence on the younger contemporaries are doubtlessly Lalgudi Jayaraman, Parur M.S. Gopala Krishnan, M. Chandrasekharan and L. Subramanyam to name the most outstanding ones each with a distinct quality in both technique as well as in their traditional values of our music. They are prominent milestones in Karnatak music deserving to be called the 'face-changers' of Karnatak music by their revolutionary 'Gayaki' style in violin with their original and specialised technique. The same should be said of T.R. Mahalingam and N. Ramani in flute techniques.

When it comes to the veena, Karaikudi Sambasiva Iyer and Subbarama Iyer and M.A. Kalyana Krishna Bhagavatar were doubtlessly the trendsetters and were the best in the 'conventional veena style' with grace and dignity. Elder contemporary counterpart in Karnataka was Veena Seshanna.

S. Balachander's genius as a veena player brought about a revolution in veena techniques by his sitar-style (he was a sitar player) on veena which later evolved into the vocal style in Karnatak music. This evoked a resistance at first, but Balachander's supreme brilliance and eminence compelled respectful acceptance later till his last. Balachander was a real 'face-changer' of Karnatak music through veena and a 'face-changer' of the veena by his adaptation of the contact microphone to the veena. His veena-style was drastically different from all other veena styles – one or the other conventional styles – essentially because he was self-taught.

As a striking coincidence in time, exactly the same time and equally without a human guru I developed my own techniques on the veena with the clear and express ideal that veena should sound only like vocal music. This ideal and craving was triggered in me because of my disapproval of the conventional staccato styles of veena which took the frets and fret values of swaras too seriously and were shy of pulling the string – on the frets of the veena at any rate.

Limitations of space compel me to refrain from discussing a few other veena styles which were in the fold of one or the other of the conventional veena styles giving not much reason to be called 'a changing face of Karnatak music' either by the quality of music or specialised new veena techniques for more beauty in our music.

Changes in attitude to music

The social and economic changes in life do have their impact on art and on man towards art. Thus, while music concerts were given and received with respect and love for a duration of 4 to 6 hours some 60-70 years ago, today 1 $^1/_2$ to 2 $^1/_2$ hours is by and large a concert duration rarely 3 hours. This change has caused changes in concert values. Extensive alapanas of ragas which was the order of the times are now to be heard from only a few musicians who cling to the old values unswervingly. Vilambakala music which claimed much respect and value has given place to quantitative attitude to the concert material by presenting more songs with brief treatment rather than few songs with elaborate treatment.

A particular wave for a tendency on the part of main performers to indulge in more arithmetic in swarakalpana than the focus of music allows for i.e. sobre peaceful music more to relieve tensions of the listeners than to increase them, aesthetic experience in short – has swept on the musicians of our and our younger generations quite noticeably. This has a tendency to influence both the musician and the listeners to loose the woods for trees.

Another attitude to music in certain musicians of 'Progressive(?) ideas' at once raises a question : "which in music is more important aesthetic pleasure or virtuosity?" This is singing Ragam-Tanam-Pallavi in two ragas. The listener's experience could be compared to the possible experience in alternately drinking Rasam and Payasm in quick succession granting high quality of both.

These days there is an increasing tendency for fusing musics with no consideration to the extremely complex nature of Karnatak music, cruelty is inflicted on it by compelling it to 'dance to the tune' of a total stranger. It is the attempt to 'fuse' Karnatak music with western pop or jazz music and the kind that enthusiasts attempt. It is no different from performing Bharatanatyam to Michael Jackson's music. Not content with the imposition of gimmickry in classical music concerts in the name of 'thrilling the audience' and 'pleasing' them under the nose of traditional

music itself, our music is pulled by the nose to gulp in such 'experiments in torture' also.

Karnatak music is 'changing its face!!!!' should it? I wonder !

Conclusion :

It is necessary that I conclude on a more positive note :

I am myself a champion of certain most welcome changes in the face of Karnatak music. Sensitive understanding and expression in our music has increased by leaps and bounds. The roughness and coarseness that we have seen in the music of the older generations is a thing of the past. Intelligence is happily supplementing talent. Music and musicology are no more such vehement divorces as before in performing artistes. There is a conscious and intelligent technique in voice-culture. Unprecedented heights are reached in instrumental techniques meaningfully.

Thus, I am only hinting that 'changing face of Karntak music' is in fact a double-edged sword. Discretion and care in its use are of great importance and consequence.

Sangeeta is a Dharma, not to be abused. If we take respectful care of it, it is sure to protect us धर्मो रक्षति रक्षितः।. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

159. ಶ್ರೀ ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳು – ಒಂದು ಕಿರುನೋಟ

– ಸುಕನ್ಯಾ ಪ್ರಭಾಕರ್

ಭಾರತೀಯ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಮಾನವನ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅವನನ್ನು ನಿರಂತರ ಉತ್ಸಾಹಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಕಲಾಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಿಗೆ, ರಸಿಕರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗಿತ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮೈಸೂರು ಅತಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. 19-20ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಇಡೀ ರಾಷ್ಟ್ರವೇ ದೃಷ್ಟಿಸಿ ನೋಡಬಹುದಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈಭವದಿಂದ ತುಂಬಿ ಮೆರೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ– ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೆ ನೆಲವನೆಯೂ ಆಯಿತು.

ರಸಾಸ್ವಾದನ ಪಟುಗಳಿಗೆ ಯಾತ್ರಾಸ್ಥಳವಾಗಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನ ಈ ಮಹತ್ಕೈಂಕರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ ಮೈಸೂರನ್ನಾಳಿದ ಒಡೆಯರು ಅಥವಾ ಅರಸು ಮನೆತನ. ಮಹಾರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವರ್ಧನೆಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾದ ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನವಾಗಿದ್ದಿತು. ಅವರ ಕಲಾಸಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿರುಚಿ ತಾವೂ ಬೆಳೆದು ಇತರರೂ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿತು.

1399ರಿಂದ 1947ರವರೆಗೆ ಆಳಿದ 25 ಜನ ಅರಸರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷತೆ, ಸುಧಾರಣೆ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯವಿಸ್ತರಣೆ ಸಾಗಿತು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗಿ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಾಣದಂತಹ ವೈಭವೋಪೇತ ಮುನ್ನಡೆ ಸಾಧಿಸಿತು.

ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಅರಸರು ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಅಲ್ಪವೇ. ಆಳಿದ ಅರಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕೇವಲ ಕಲಾಪೋಷಕರಾಗಿ ಮೆರೆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರೂ, ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದುದು ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಮಹನೀಯರೆಲ್ಲರ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಎಳೆ ಯದುವಂಶದ ಕೊನೆಯ ಅರಸರಾದ ಶ್ರೀ ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರಲ್ಲೂ ಹರಿದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆನಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತ ದೇಶದ ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮೈಸೂರು ಜಾಜ್ವಲ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಬೆಳಗುವಂತಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಅಭಿಮಾನದ ಸಂಗತಿ.

ಅರಸರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೊಡುಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರಲ್ಲಿ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್ (1617- 1637), ಶ್ರೀ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ್ (1672- 1704), ಶ್ರೀ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ (1799- 1868), ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್ (1881- 1894), ಶ್ರೀ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರ್ (1894- 1940), ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ಒಡೆಯರ್, ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕೇವಲ 7 ವರ್ಷಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಳಿದ ಶ್ರೀ ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್ – ಇವರುಗಳು ಪ್ರಮುಖರು.

ಒಬ್ಬ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಹಲವು ಪೋಷಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಈ ಕೆಳಕಂಡ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಉತ್ತಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಜೀವನ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮ (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ), ಅಧ್ಯಯನಶೀಲತೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರೇಮ, ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಮಾನವತಾವಾದ – ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಲು ಬೇಕಾದ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಕರಗಳಾದವು. ಒಂದು ಕಲೆ ಬೆಳೆದುದನ್ನು, ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಬೆಳೆದುದನ್ನು, ಎಲ್ಲ ಕೋನಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಶಾಲತೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯದೆ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಕಸನವಾಗದೆ ಯಾವ ಕಲೆಯೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಹೃದಯತೆ, ಅಧ್ಯಯನಶೀಲತೆ, ಔದಾರ್ಯ, ಶ್ರದ್ಧೆ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಡೆಯರ್‌ರವರಲ್ಲಿ ಮಡುಗಟ್ಟಿ ನಿಂತಿತ್ತು.

1919ರ ಜುಲೈ 18ರಂದು ಜನಿಸಿದ ಒಡೆಯರು ಯುವರಾಜ ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜ ಒಡೆಯರ್ ಹಾಗೂ ಕೆಂಪು ಚೆಲುವರಾಜಮ್ಮಣ್ಣಿ ಅವರ ಸುಪುತ್ರರು. ನಾಲ್ವಡಿಯವರಿಗೆ ಸಂತಾನವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರೇ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ. ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ. ಪದವಿ, ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾತಾವರಣ, ಎಲ್ಲ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ, ನಿರಂತರ ಸಂಗೀತದ ಕೇಳ್ಮೆ, ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾದ್ಯವಾದ ಪಿಯಾನೋದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಹಿರಿಯರಾದ ಸಂಗೀತ ಕಲಾನಿಧಿ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಹಾಗೂ ವೀಣಾ ವೆಂಕಟಗಿರಿಯಪ್ಪನವರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುರುಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆನಿಸಲು ಪೋಷಕವಾದುವು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಶಂಕರರ ಅದ್ವೈತ, ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರ ದ್ವೈತ, ರಾಮಾನುಜರ ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ದಿಗ್ಗಜಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಶ್ರೀ ವಿದ್ಯಾ ಉಪಾಸನೆಯೂ ಸೇರಿ ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆನಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಯಿತು.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿ ಜಯಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಕೊಡುಗೆ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯ, ಅನುಪಮ. ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ರಚಿಸಿದುದು ಕೇವಲ ತೊಂಬತ್ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿಗಳು, ಒಂದೊಂದು ಆಣಿಮುತ್ತಿನಂತಿವೆ. ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವೇ ಆದೀತು. ಕೇವಲ ಕಿರುನೋಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದೆ.

ರಚಿಸಿರುವ 94 ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ನನಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಕೇವಲ 77 ಕೃತಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಭೇದಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು :

(1) ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ

(2) ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ.

ಈ ಮುಖ್ಯ ಭೇದಗಳಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು, ಛಂದಸ್ಸು, ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ರಚನಾಪ್ರಕಾರ, ರಾಗಗಳು, ತಾಳಗಳು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮುಕುಟಪ್ರಾಯವಾದ ಒಡೆಯರ್‌ರವರ 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ' ಉಪಾಸನೆ – ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳು.

ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮುನ್ನ ಒಮ್ಮೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಒಡೆಯರ್‌ರವರಿಗೆ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಉಂಟಾದುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಲವು, ಹಾಗಾಗಿ ಪಿಯಾನೊ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವಗಳಿಕೆ. ಅನಂತರ ಉಂಟಾದ ತಿರುವಿನಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದೆಡೆಗೆ ಆಸಕ್ತಿ, ಒಲವು, ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಕಠಿಣ ಪರಿಶ್ರಮ, ಸಾಧನೆ, ಉತ್ತಮ ಗುರುಗಳ ಸಹಚರ್ಯ - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಒಬ್ಬ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಕಲಾವಿದ ಜೊತೆಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ವಿಶೇಷ.

ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗೆ ಬಳಸಿರುವುದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ. ಜನ್ಮತಃ ಬಂದ ಸಂಗೀತಾಸಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೂ ಅಪಾರ ಒಲವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳ ನಿರಂತರ ಅಧ್ಯಯನ- ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಮಹಾಮೇಧಾವಿಗಳಾದ ಪ್ರೊ॥ ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಠಣಕರ್, ಪ್ರೊ॥ ಯಮುನಾಚಾರ್ಯರು ಇವರೆಲ್ಲರ ನಿರಂತರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಮೇಲಾಗಿ 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ' ಉಪಾಸನೆ ಒಡೆಯರ್‌ರವರನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿ ರಚಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದವು.

ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ ರಾಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧ (ಸಂಗೀತದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ರಚನಾಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಕುಶಲತೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಸಮೃದ್ಧ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು, ಶಬ್ದ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಭಾವ, ಭಕ್ತಿ, ರೂಪ, ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪದಪದದಲ್ಲೂ ಗೇಯತೆಯ ಕಲಶವನ್ನೇತುಂಬಿ ಅದ್ಭುತ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮೈದಳೆದಿರುವಾತನೇ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ. ಇದರೊಂದಿಗೆ

ಭಕ್ತಿಯೂ ಸೇರಿ ಒಡೆಯರ್ ರವರ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತು ಸಹಜ, ಸುಂದರವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ. ಸಹಜವಾಗಿ ದೇವ, ದೇವಿಯರನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವರ್ಣನೆ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಸೊಗಡೂ ಸೇರಿ ಕೃತಿಗಳು ಸೊಗಸಾಗಿವೆ. ಗಣಪತಿ, ಶಿವ, ವಿಷ್ಣು, ದೇವಿ-ದೇವಾದಿದೇವತೆಗಳ ವರ್ಣನೆಯೇ ಮೂಲವಸ್ತುವಾದರೂ ಯೋಗಶಾಸ್ತ್ರ, ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಮಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಪ್ರವೀಣರಾದ ಒಡೆಯರು ಶಂಕರರ ಅದ್ವೈತತತ್ತ್ವದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ದೇವೀ ಭಾಗವತ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ, ಶಿವಾನಂದಲಹರಿ, ಲಲಿತಾಸಹಸ್ರನಾಮ, ತ್ರಿಶತಿ, ದುರ್ಗಾಸಪ್ತಶತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಗಹನವಾದ ವಿಷಯವೂ ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿ ಭದ್ರವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಾದರೆ,

(1) 'ಅಜಾಮೇಕಾಮಿತಿ' (ಸುಜ್ಞಾನದಾಯಿನೀಂ - ಶುದ್ಧಸಾಳವಿ - ಆದಿತಾಳ)

(2) 'ನಾಹಂ ಜೀವೋಽಹಂ ಸೋಽಹಂ ಭಾವ' (ಗಂ ಗಣಪತೇ - ನಾಗಸ್ವರಾವಳಿ - ಖಂಡ ತ್ರಿಪುಟತಾಳ)

(3) 'ಶ್ರೀ ಕೇಶವಾದಿ ಚತ್ವಾರೀಕೃತನ್ಯಾಸ ಮಾತೃಕೇಶ್ವರೀಂ' (ಶ್ರೀ ಲಲಿತಾಂ - ನಾಗಧ್ವನಿ - ಖಂಡ ತ್ರಿಪುಟತಾಳ)

(4) 'ಕಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಖ್ಯಾಕಾಶತತ್ತ್ವಶಾಲಿನಿ' (ಕ್ಷೀರಸಾಗರ - ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ - ಚತುರಶ್ರಧ್ರುವತಾಳ)

ಹೀಗೆ ಉಪನಿಷತ್ತು, ತತ್ತ್ವ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ' ಉಪಾಸನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಹಿಮೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿ ಕೃತಿಯೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಶೇಷವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೇ ಇದೆ. ಇದು ವಸ್ತು ವಿಶೇಷ.

ಸಂಗೀತ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪದಮಾಧ್ಯಮವು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಮಾತು ಗೇಯಕ್ಕೆ ವಾಹಕ. ಅದೇ ಗೇಯಕವಿಯ ಉಚಿತಜ್ಞತೆಯ ಕುರುಹು. ಸಂಗೀತದ ನಡೆ ಮುಂದಾಗಿ ಪ್ರಾಸ (ಆದಿ, ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರ, ಅಂತ್ಯ, ಅನುಪ್ರಾಸ) ಯಮಕ, ಚಿತ್ರಕವಿತ್ವ ಎಲ್ಲವೂ ಇದ್ದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಡೆಯರ ಕೃತಿಗಳೂ ಈ ಉಕ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. 'ಕ್ವಚಿದಂಗಃ ಕ್ವಚಿಚ್ಛಂದೋ ಗೀತೇ ಯಸ್ಮಿನ್ ವಿರಾಜತೇ'. ಒಡೆಯರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಮುದ್ರೆಯಾಗಿ 'ಶ್ರೀವಿದ್ಯಾ' ಎಂದೂ, ಪರ್ಯಾಯ ಮುದ್ರೆಯಾಗಿ 'ನಾಗಲಿಂಗವರಪುತ್ರಂ', 'ಚಿತ್ತಭಾನಂದ ರಾಜಯೋಗೀಂದ್ರ' ಎಂದೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಗಮುದ್ರೆಗಳು ಬಹಳ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ.

ಕಾಮಧೇನುಕಾತಿಶಯ (ಚಿಂತಯಾಮಿ - ಧೇನುಕಾ - ತ್ರಿಶ್ರ ಝಂಪೆತಾಳ)
ಸರಸಾಂಗ್ಯರ್ಧನಾರೀಶ್ವರಂ (ಸದಾಶಿವ - ಸರಸಾಂಗಿ - ಆದಿತಾಳ)
ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವಲಯೇ (ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವಲಯೇ - ಮಾಂಡ್ - ಆದಿತಾಳ)

ಪದಗಳೊಡನೆ ಸರಸವಾಡುವ ಕಲೆ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕರಗತವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವತೀಂ, ಕರಾಳೀಂ, ಕಾಳರೂಪಿಣೀಂ, ಕಾತ್ಯಾಯನೀಂ, ಕಾಳಿಕಾರೂಪಿಣೀಂ (ಕಾಮಾಕ್ಷೀಂ - ವಸಂತ- ರೂಪಕತಾಳ) ಸುಜನ ಪಾಲಿನೀಂ, ಸುಮತೀಂ, ಸುಂದರೀಂ, ಸುರಭಿಕಾಮಧೇನು ಸ್ವರೂಪಿಣೀಂ, ಸುಮಿತ್ರಾಂ, ಸಾವಿತ್ರೀಂ (ಸುಜ್ಞಾನದಾಯಿನೀಂ - ಶುದ್ಧ ಸಾಳವಿ - ಆದಿತಾಳ). ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಡೆಯರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆಯ್ದಿರುವ ರಚನಾಪ್ರಕಾರ, ರಾಗ, ತಾಳ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಡೆಯರ್‌ರವರು ವಾಗ್ಗೇಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯ ಕಾಣಿಕೆ ಎಂದರೆ 94 ಕೃತಿಗಳು. ಇತರ ಯಾವ ರಚನಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಕೈ ಹಾಕದೆ ಕೇವಲ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾತ್ರ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಹಿರಿಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ವೀಣಾ ಶೇಷಣ್ಣ, ವೀಣಾ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ, ಮೈಸೂರು ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು, ಮುತ್ತಯ್ಯ ಭಾಗವತರು - ಈ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರೂ ಕೃತಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ವರ್ಣ, ದರು, ಜಾವಳಿ, ತಿಲ್ಲಾನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಒಡೆಯರು ಮಾತ್ರ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಮಾತು, ಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ರಚನಾಪ್ರಕಾರವಾದ ಕೃತಿ 'ಬಲು ಇಂಪನಾಳ್ದ ಗೇಯ'. ಭಗವದ್‌ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹಾಡಿ, ಹೊಗಳಿ, ಕೊಂಡಾಡಿ, ಕೃತಕೃತ್ಯರಾಗುವುದೇ ಒಡೆಯರ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶೇಷ ಛಾಪನ್ನಿಟ್ಟು ವಾಗ್ಗೇಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಡೆಯರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ರಾಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ನೋಟ ಹರಿಸಿದಾಗ ಒಂದೊಂದು ರಾಗವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದೊರೆತಿರುವ ಎಪ್ಪತ್ತೇಳು ಕೃತಿಗಳ ರಾಗಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಆಯ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಕರಾಗಗಳು (ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮ, ಪ್ರತಿ ಮಧ್ಯಮ), ಜನ್ಯರಾಗ (ಉಪಾಂಗ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಂಗ) ಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತೋಡಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಕಾಮವರ್ಧಿನಿಗಳಿದ್ದರೆ, ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಿರದ ಸುವರ್ಣಾಂಗಿ, ವಿಶ್ವಂಭರಿ, ಷಡ್ವಿಧಮಾರ್ಗಿಣಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸುಪರಿಚಿತವಾದ ಹಿಂದೋಳ, ನಾಟ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ವಸಂತಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ ಶುದ್ಧಸಾಳವಿ, ದೂರ್ವಾಂಕಿ, ಭಾನುಚಂದ್ರಿಕೆ, ನೀಲವೇಣಿ, ಶಿವಕಾಂಬೋಧಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ಒಡೆಯರಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜಯಸಂವರ್ಧನ, ಭೂಪಾಲಪಂಚಮ ಮುಂತಾದವು.

ಒಡೆಯರಿಗೆ ಭಾಷಾಂಗ ರಾಗಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಉಪಾಂಗ ರಾಗಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿ. ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ರಾಗವೂ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣವಾಗದೆ, ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಅಪರೂಪ ರಾಗಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಕೀರ್ತಿ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಒಡೆಯರು ಬಳಸಿರುವ ತಾಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲ ವಿಶೇಷಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನು ರಚನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಅಂತೆಯೇ ಒಡೆಯರು ರಾಗ, ಭಾಷೆ, ವಸ್ತು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತಾಳದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಮೇಧಾವಿತನವನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ 77 ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಛಾಪುತಾಳಗಳೊಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದಿ, ರೂಪಕ ತಾಳಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮಿಶ್ರಝಂಪೆ, ಅಟ್ಟ, ಚತುರಶ್ರಧ್ರುವ, ಸಂಕೀರ್ಣ ತ್ರಿಪುಟ – ಹೀಗೆ ತಾಳದ ಹರಹು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿದೆ. ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ ತಾಳವಾದ ತ್ರಿಶ್ರಝಂಪೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ತಾಳವಾದ ಚತುರಶ್ರ ಧ್ರುವತಾಳದವರೆಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಪ್ರಭೇದಗಳಾದ ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಒಬ್ಬ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣ ನಿಂತ ನೀರಾಗದೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ದಿಶೆಗಳೆಡೆಗೆ ಸಾಗಿ, ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಒಡೆಯರು ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ತಾಳಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ತಾಳದಶಪ್ರಾಣಗಳಾದ ಕಾಲ, ಗ್ರಹ, ಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಪಾರ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅತೀತ, ಅನಾಗತ ಗ್ರಹಗಳ ಬಳಕೆ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಅದರ ವಿವರವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪುಟದ ಮಿತಿಯ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟ. ಅಂತೆಯೇ ನಡೆಯಿಂದ ನಡೆಗೆ ಜಾರಿರುವ (ಚತುರಶ್ರದಿಂದ ತ್ರಿಶ್ರ) ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳು ಅಪರೂಪ ರಾಗ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ತಾಳ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಈ ಮೂರರ ಸಂಗಮವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಚಿಂತನಶೀಲರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರ್‌ರವರ ಕೃತಿಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಒಂದು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ವಸ್ತುವೇ ಆದೀತು. ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡಾಗ ಈ ಕಿರುನೋಟದ ಚಿತ್ರಣ ಕಂಡೀತು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಒಡೆಯರ ಕೃತಿಗಳು ವಾಗ್ಗೇಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆಯಂತೂ ನಿಜ. ★ ★ ★

160. The role of percussion instruments : present and future

– Bangalore K. Venkataram

When one examines the role of percussion instruments, encompassing the whole gamut of music, a broad distinction of these can be drawn as practised in the Western Music and as is in vogue in Indian Music. The Western Music consists of various types of Drums, Gongs, Bells and the like. In the Indian Music Mridangam, Pakhwaj and Tabla stand out exclusively different from others like Khanjari (Khajiral), Ghata (Ghatam, Gummat, Noot), Morsing (Morching, Moharsangu), Dholak, Doky, Dolu (Thavil) etc., other folk instruments excluded.

While the Western drums exhibit variety of Drum beats with several types of basic sound patterns, individually and in joint actions, Indian Drums stand out quite different in producing melodic sound patterns. The three exclusive Indian instruments, Mridanga, Pakhwaj and Tabla emanate melodic sound pattern because of their unique constructions of the drumheads with more than one layer of skins/leathers. These percussions are unique among all drums in the world, being the only ones that possess harmonic overtones (similar to the stretched strings and vibrating wind) presenting musical notes. Notes from a uniform stretched membrane like that of a Kanjari (Kanjira) cannot produce such musical notes.

The sound patterns produced by the combination of the two different drumheads evolve a highly skilled pattern of melodic percussion presentation. The percussion trio of great masters Palghat Mani Iyer, Palani Subramanya Pillai and Murugabhoopathy elevated the art of percussion through Mridangam to a new high, whether it be as an accompaniment or in Laya vinyasa (Thani). Similarly Ahmed Jan Thirakwa, elevated the Tabla art to a new high – Alla Rakha, Shanta Prasad, Kishan Maharaj and youngster Zakir Hussain have followed suit. The contemporaries like T.K. Murthy, Palghat Raghu, Umayalapuram Sivaraman, Karaikudi Mani have built up the artistry with a band of enthusiastic energetic artistic presentations along with Guruvayoor Dorai, Dandamudi Rammohan Rao, Kamalakar Rao, A.V. Anand and other youngsters continuing the trend. Kanjira has revealed

artistry of the likess of H.P.Ramachar and youngsters like Harishankar. Speed and clarity of Ghatam Vinayakaram has made a mark in the international scenario. Many youngsters have taken up these arts and fostered it.

The role of percussions in Indian Music -- Karnatak system (Mridangam, Pakhwaj and Tabla) had been mostly of supporting and embellishing the melodic music of the vocal or instruments. In the Hindustani system, Pakhwaj plays a role similar to Mridangam of Karnatak system in supporting the Dhrupad music. Role of Tabla has been mostly to indicate the Thaala; the vocalist or the instrumentalist depends on the Tabla as a Taalaadhaar. Specific 'Bols' are structured with pre-set 'Thaalis and Khaalis' with which the main artist would be familiar with. 'Bols' of different 'Gharanas' adopt specific varieties of these sound patterns. There are also exclusive solo performances for the Tabla and Pakhwaj when the artist improvises with the assistance of a 'Lehra'; Lehra has the role of keeping the Thala with specific sound patterns and play-contents.

In the Classical Karnatak system, the main percussion is the Mridangam, which is evidently a must in any classical musical event. There are rare cases of some artistes indulging in a recital exclusively of Raga-malika renditions without the support of a Laya instrument. There were Veena recitals broadcast from the Madras and Trichy stations of All India Radio where 'Ghata' was the only rhythmic (Laya) support. But in the contemporary Karnatak classical music scenario, Mridangam is the indispensable percussion. Supportive additional percussions like Ghata or Khanjari or Morsing (either one of them or two or more); are included to provide sustained additional percussion support to provide variety of Tone, Timbre and Volume. Exclusive Laya Vinyasa programms (or Solos or Thani recitals) are of recent origin, planned and presented by well known artistes, which draw a different 'clientele'. While the 'Laya Vinyasa' in the regular concert format (called the Thani) is restricted to the requirements of the particular context of the concert. Exclusive Laya Vinyasa programmes are scheduled in every Hindustani Music festival and even AIR provides a for these Hindustani classical percussions Karnatak Music conferences and festivals do not provide such exclusive slots for percussions. Of late, some such events are schedule off and on: there have been exclusive Laya Vinyas schedules by a few top-notchers in the field. However, after protracted discussion, requests and correspondence, the AIR has also been scheduling such Laya Vinyasa events in the Radio Sangeet Sammelans, though thre have been occasional cases where such Laya vinyasa events have not been included

There has been an awakening and awareness among the percussion artistes about the role of percussion as an independent entity of its own. That there is an individual personality exclusively for percussions, apart from its role as an accompaniment or supporting instrument, is of quite recent origin. The International Mini Drum Festival organised by I.C.C.R. in co-ordination with the Percussive Arts Centre revealed a new dimension in the appreciation of percussive arts. Exclusive compositions for percussions have been thought of and attempts in this direction have been going on. Jnana Prakash Ghosh, Dr. Vijaya Raghava Rao have made significant contributions in this direction. Audio cassettes of percussions like "Swara Laya Mela – Thaalavaadya Kacheri (T.H. Vinayakaram)", "Thaalavaadya (T.K. Murthy)", 'Garland of Rhythms (Sivaraman)", "Laya Sudha (T.V.G)", "Laya Chitra (Karaikudi Mani)", "Thaala Tharangini (T.A.S. Mani)" "Laya Lahari, (Ayyanar College of Music)", "Laya Vrushti (Percussive Arts Centre)" have been in the market. However cassettes with Thaalavaadyas only are not many. The Percussive Arts Centre brought out an audio cassette Laya Vrushti, exclusively with percussions only. Even the equivalent of Lehra (the basic thala drone), the Thala was provided by a rhythm composer. In the conference of the Bangalore Gayana Samaja presided by Bangalore K. Venkataram, a programme was presented exclusively by percussions only.

Recent innovations include attempts to explore possibilities of electronic instruments and the use of computerised data base. Inspite of the confirmed fact that the human element guiding these presentations is of vital importance, attempts to present varied patterns of percussions of several variety of Colours, Tone, Timbre and Volume representing percussions has been recognised. Even patterns of Dolu, Sammela, Chande, Chowdike etc. can be produced along with the patterns of Mridangam, Ghatam, Kanjira and Morsing etc.

Percussions of future may incorporate most of these electronic gadgets, computerised floppies to provide a wider variety of Laya Vinyasa. While Western drums in use are being matched with Indian drums, the practice of intricate Laya combinations are being further attempted. The sophisticate 'Nadai Bheda', 'Solkattoos' combination of varied gaits, tempos and speed are all profusely made use of in the experiments that are gong on. In fact, the sounds produced by these instruments are precise and perfect when played individually by artistes themselves. Future of percussions appear exhilarating in the world scenario. While the scholars, academicians and practitioners in the classical arena may hold on to the tradition and innovation, a need for refreshing new concept of rhythm and tempo is also seen. ★ ★ ★ ★ ★

161. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ

– ಎಚ್. ಆರ್. ಲೀಲಾವತಿ

ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನಕಲೆ, ಹಾಗೂ ಬೇರೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಸಂಗೀತ ಜೀವಕೋಟಿಯ ಕಣ ಕಣಗಳಲ್ಲೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜೀವಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂದಿನಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತವು ರೂಪುಗೊಂಡುಬಂದಿದೆ. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಎಳೆ ಎಳೆಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಿಸರ್ಗದ ಕಣ ಕಣಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸುಮಧುರ ಸಂಗೀತದ ಅಲೆ ಅಲೆ ಚಿಮ್ಮಿ ಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಜುಳು ಜುಳು ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ಜಲದಲ್ಲಿ, ಕಡಲ ಮೊರೆತದಲ್ಲಿ, ಬೀಸುವ ಗಾಳಿಯ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ, ಗಿಡ ಮರಗಳ ಮರ್ಮರ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ, ಎತ್ತಿನ ಕೊರಳ ಗಂಟೆಯಲ್ಲಿ, ಚಮ್ಮಾರ ಹೊಡೆಯುವ ಸುತ್ತಿಗೆ ಹೊಡೆತದಲ್ಲಿ, ಗುಡುಗು - ಸಿಡಿಲಿನ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ, ಸುರಿವ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ, ಗಾಡಿಯ ಚಕ್ರಗಳ ಉರುಳಿನಲ್ಲಿ, ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಕಾಲ್ಗೆಜ್ಜೆಗಳ ಹೆಜ್ಜೆಯ ನಿನಾದದಲ್ಲಿ, ಬಳೆಗಳ ಕಿಣಿ ಕಿಣಿ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧದ ಸ್ವರ ಲಹರಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಇಂತಹವುಗಳಲ್ಲೇ ಸ್ವರ ಲಹರಿಯ ಸಿಂಚನವಿರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ಸಜೀವ ರೂಪಗಳಾದ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಮಾನವ ಜೀವಿಗಳ ಸ್ವರ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಸಂಗೀತ ಲಹರಿ ಇದೆ. ಪಕ್ಷಿಗಳ ಕಲರವ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕೂಗು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಧದ ಮಾಧುರ್ಯವಡಗಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾಜೀವಿ. ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಂದನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಳ್ಳುವುದು ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ವಿಧ. ಇದರ ರೂಪರೇಷೆಗಳು ಹಲವಾರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯೂ ಒಂದು. ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವೋದ್ವೇಗ ಸ್ಪಂದನಗಳು ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುವು. ಮಾತಿನ ವೈಖರಿ ಮಾನಸಿಕ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳು ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದೇ ಸಂಗೀತ ಕಲೆ. ಸಂಗೀತ ಭಾವನೆಗಳ ಭಾಷೆ. ಇದು ಭಾವನೆಗಳ ಧ್ವನಿರೂಪದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಚಲನ ಅಂತಲೇ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವದಮೋಡಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವವಾದುದು. ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಸಂಗೀತ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಭಾವೋದ್ವೇಗಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆ. ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳ ನವರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತ ಶ್ರವಣದಿಂದುಂಟಾದ ಭಾವನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇ

ಅಂತಹುದು. ಅದರ ಅನುಭವ ವೇದ್ಯವೇ ಹೊರತು ವರ್ಣನಾತೀತ. ನೋವನ್ನು ಕಳೆದು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಆನಂದದ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ದಿವ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಉದ್ದೇಶ. ಆನಂದವೇ ಪರಬ್ರಹ್ಮಸ್ವರೂಪಿ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವ ಎಷ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಗೀತ ಅಂತರ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಲೆ. ಸಂಗೀತವು ಸರ್ವಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆ ಎನಿಸಲು ಕಾರಣ ಅದು ಸರ್ವ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ ಸಂಗ್ರಹವೆನ್ನಬಹುದು. ಸಂಗೀತ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮನಶ್ಶಾಂತಿ ನೀಡುವ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾದೊಂದು ದಿವ್ಯಕಲೆ ಎಂದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೇನಿಲ್ಲ. ಕೇಳುವವರ ಮನವೊಲಿಸಿ, ಸದ್ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಆ ಕ್ಷಣವಾದರೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ಕಲೆಗಿದೆ. "ಭೋಗ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಸಾಧನ ಈ ಸಂಗೀತ" ಎಂದು ಬಿಥೋವನ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. "ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ವಿಹೀನುಲುಕು ಮೋಕ್ಷಮುಗಲದ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ, ಶ್ರೀತ್ಯಾಗರಾಜರು. ಇವರಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ತು ಎಷ್ಟೆಂಬುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾನವನ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ ಭಾವೋದ್ವೇಗ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಬುದ್ಧಿ, ಮತ್ತು ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪ ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಹೊಸತೊಂದೇ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ತೀರ ಸಹಜವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕೂಡ. ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದೇ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರವಿತ್ತು. ಅದೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತ. ಆದರೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಆಳ್ವಿಕೆ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಹೊರಗಿನ ಅಂದರೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಮತ್ತು ಅರೇಬಿಯನ್ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭೇದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಎರಡು ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಅದೇ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ಕಾಲದ ಪ್ರಭಾವವೆನ್ನುವುದು. ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾದ ರೂಪು ಪಡೆಯುವ ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲದ ಘಾತಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪದ ಶೈಲಿಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಸರಳೀಕೃತ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಯಿತು. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅವುಗಳ ಸಂಗೀತ ಹೆಚ್ಚು ಸರಳೀಕೃತವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಾಹಕ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ಬಗೆಯ

ಸಂಗೀತ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತೊಂದು ಬೇರೆಯೇ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮನದ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಎರಡೂ ಒಂದೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೇ. ನಾದ ಸಿದ್ಧಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾದ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮನದಾಳಕ್ಕಿಳಿಯಲು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಸವಾಹಿನಿಯ ಸಂಬಂಧ ಪರಸ್ಪರ ಅವಶ್ಯಕ ಹಾಗೂ ಪೂರಕ ಕೂಡ.

"ಸಾಹಿತ್ಯಂ ಚ ಸಂಗೀತಂ ಚ ಸರಸ್ವತ್ಯಾಂ ಸ್ತನದ್ವಯಂ
ಏಕಮಾಪಾತ ಮಧುರಂ ಅನ್ಯದಾಲೋಧನಾಮೃತಂ"

ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ನಮಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ - ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ಸಂಗೀತ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅದರ ಮಾಧುರ್ಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಮೀಟಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವ, ಅರ್ಥ, ರಸ, ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ತೀವ್ರ ಚಿಂತನ-ಮಂಥನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಇಂತಹವು ಅಭ್ಯಾಸಬಲದಿಂದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದನಾದವನು ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಳಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪದ ಪದವೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೊಬಗು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದೇಶವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಆಯಾಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಜನಪದ ಸಂಗೀತ, ಲಘು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಲಘು ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಇವೆ. ಸಂಗೀತ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಕವಲುಗಳು ಹಲವಾರು "ನೂರು ಮರ ನೂರು ಸ್ವರ ಒಂದೊಂದು ಅತಿ ಮಧುರ" ಎಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನುಡಿಯಂತೆ.

ಲಲಿತ ಸಂಗೀತ, ಲಘು ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ. ಅದರ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅತ್ಯಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲಾರಸಿಕರ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು, ಸೂರೆಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲವರು ಮಾತ್ರ ಅದರ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಹಾಗಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯ ಮುಗ್ಧ ಹೆಣ್ಣಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪಟ್ಟಣದ ನಯ ನಾಜೂಕಿನ ಯುವಕನವರೆಗೂ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಸುಲಭ, ಗ್ರಾಹ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಜನೀಯವಾಗಿರುವುದೇ ಇರಬೇಕು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೆಲ್ಲರೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿಪುಣವಾದ ಬುದ್ಧಿ ಶಕ್ತಿ,

ಆಲೋಚನೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಶೈಲಿ ಇರಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಹೆಚ್ಚು, ಇದು ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾದೀತು. ಅವರವರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಶೈಲಿ ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಶೈಲಿ ಸರಿ ಎಂಬ ಕೂಪಮಂಡೂಕ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯ ಕಡೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹರಿಸಿದಾಗ ಆನಂದಾನುಭೂತಿ ಯಾವ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವೇ ಹೊರತು ಮಾರಕವಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಂಡು ಸಂಗೀತವೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಕರೆಯೋಣ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಸುಕೋಮಲ ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆ ಮೃದು ಮಧುರ ಕೋಮಲ ಭಾವ ಗಾಯನ.

ನಾವು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಗೀತಾ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯೆಂದರೆ ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಕವಿತೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಾಗ, ತಾಳ ಬದ್ಧವಾದ ಈ ಕವಿತೆ ನಾದಮಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಇದು ಹಾಡುವಂಥದು ಎಂದ ಹಾಗಾಯ್ತು. ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಲೈರ್ ಎಂಬ ವಾದ್ಯದೊಡನೆ ಲಿರಿಕ್ಸ್ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಲಿರಿಕ್ಸ್‌ಗಳೇ ಭಾವಗೀತೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವುವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಗೀತಾ ಗಾಯನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಗಜಲ್‌ನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ರಸಾನುಕೂಲವಾದ ಸ್ವರ, ರಾಗ, ತಾಲ ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಭಾವಗೀತವು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಹಾಗೂ ರಸಪರಿಪೋಷಕವೆನಿಸುವ ಸ್ವರ ಲಹರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿ, ಕವಿ ಭಾವದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಸುವುದು. ಈ ಗಾಯನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ತಿಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಭಾವ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಹೀರಾಬಾಯಿ ಬಡೋದೇಕರ್ ಅವರಿಂದಲೇ ಎನ್ನಬೇಕು. ಮಾಧವ ಜೂಲಿಯನ್ ಅವರ 'ಪಾಕವತವ ಮಧುಘೋಲ ಕೋಕಿಲೆ' ಹಾಗೂ 'ಉಪವನಿಗಾತ ಕೋಕಿಳಾ' ಬಹಳ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿರುವ ಗೀತೆಗಳು.

'ಓ ಪಕ್ ಆಸಮನಿ ಮುರಲಿ ಕನ್ಹಯ್ಯಾ, ಬಜಾವ್ ಬಜಲಾವ್ ಮುರಲಿ' ಎಂಬ ಗೀತೆ 1937- 1938ರಲ್ಲಿಯೇ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದವು.

ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಗಣೇಶೋತ್ಸವಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿ, ರಂಗಗೀತೆ, ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಮೇಲಾಯ್ತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಧಾಟಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತೆಗೂ ಅಚ್ಚಳಿದು ಬಂತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ

ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಗಾಯಕ, ಗಾಯಕಿಯರ ಮೇಲೆ ಮರಾಠಿ ಧಾಟಿಗಳೇ ಎರವಲು ಬಂತು. ಶೀತಾ ಮುಳ್ಳಿಯವರು ಹಾಡಿದ 'ನುಡಿದಳು ಶಬರಿ ರಘುವರಗೆ' ಹಾಗೂ 'ಗಿಡ ಗಿಡದಲಿ ಹಾರಾಡುವ ಗಿಳಿಯೆ ನುಡಿ ನುಡಿ ಕನ್ನಡವ' ಇವೆರಡೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ 'ಏಸಪಿತ ಶಬರಿ ರಘು ರಾಯಾ' ಹಾಗೂ 'ತುಮಜನ ಮೋರಿ ಕೌನ ಖಬರ ಲೇ' ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿಯ ಧಾಟಿಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಸುಶೀಲಾ ಟೇಂಬೆಯವರು ಹಾಡಿರುವ 'ಚೆಂದ ಕೃಷ್ಣಾ ಗೋಕುಳ ಚಿನ್ನಾ ಒಕುಳಿಯಾಟವ' ಕೂಡ 'ಸಕೋರೆ ಕೃಷ್ಣಾರಂಗ ಫೇಕೂ ಜುಸರಿ ಘೇಜತೆ' ಎಂಬ ಮರಾಠಿ ಹಾಡಿನ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಈ ಹಾಡುಗಳೆಲ್ಲ ಮುಂಬಯಿ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾದವು.

ಸುಮಾರು ಐದು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಆರಂಭದ ಕೀರ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಧಾರವಾಡದ ಶ್ರೀ ಪಿ. ಆರ್. ಭಾಗವತ್, ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರ ವಿಭಾಗದ ದಿವಂಗತ ಜಿ. ಜಿ. ರಾಮನಾಥ್, ದಿವಂಗತ ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ಕಾಳಿಂಗರಾವ್ ಹಾಗೂ ದೇವಂಗಿಯ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಭಾಗವತರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರಾ', 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು', 'ಅನ್ನಾವತಾರ', 'ಟೊಂಕದ ಮ್ಯಾಲೆ ಕೈ ಇಟಗೊಂಡು' ಇತ್ಯಾದಿ. 'ಆನಂದಕಂದರ ಚೆಲುವು ಹಿರಿಯದೋ ಹೃದಯದೊಲವು ಹಿರಿಯದು, 'ಮೂರು ದಿನಗಳು ಜಾರಿದವು' ಇತ್ಯಾದಿ ಅಲ್ಲದೆ ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ರಾಯರು ಬಂದರು ಮಾವನ ಮನೆಗೆ' ಇತ್ಯಾದಿ, ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರೆ ಪಿ. ಕಾಳಿಂಗರಾಯರು 'ಉದಯವಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ಚೆಲುವ ಕನ್ನಡ ನಾಡು' ಮನೆ ಮನೆಗೂ ಮುಟ್ಟಿಸಿದರು. ಜಿ. ಜಿ. ರಾಮನಾಥ್‌ರವರು ಕುವೆಂಪುರವರ 'ದೂರ ಬಹುದೂರ', 'ದೋಣಿ ಸಾಗಲಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲಿ' ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ 1945ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹಾಡತೊಡಗಿದರೆ ಶ್ರೀ ಡಿ.ಜಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್‌ರವರು ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಪರಿಮಳವನ್ನು 1943-44ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮನೆ ಮನೆಗೂ ಮುಟ್ಟಿಸಿದರು. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಮೊದಮೊದಲು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಿ. ಕಾಳಿಂಗರಾಯರಿಗೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು ಎಂದು ಆಗ್ರಹಪೂರ್ವಕ ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿದವರು ಕನ್ನಡದ ಕಾದಂಬರಿ ಸಾರ್ವಭೌಮರೆನಿಸಿದ್ದ ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರು. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ನಾನು ತೀರ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಅನೇಕ ಗೀತೆಗಳು ನನ್ನ ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು : 'ಕರುಣಾಳು ಬಾ ಬೆಳಕೆ', 'ಅನಾಥೆ ಇವಳನ್ನೊಬ್ಬಳೇ ಜನ್ಮರೋಗಿ', 'ಕಾಳೆ ಹರೆ ಕೊಂಬುಗಳ', 'ಮೊದಲು ತಾಯ ಹಾಲ ಕುಡಿದು' ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರ 'ವನಸುಮದೊಳೆನ್ನ ಜೀವನವು', 'ಮೇಲೆ ನೋಡೆ ಕಣ್ಣಣವ' ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಬಾಪು ರಾಮಣ್ಣನವರು (ನನ್ನ ತಂದೆಯವರು). ಅವರನ್ನು ಅತಾಣ ರಾಮಣ್ಣ ಎಂದೇ

ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಲೂ ಅವರು 1940-42ರಲ್ಲಿ ರಾಗಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡಿದ ಅಠಾಣ ರಾಗದ 'ವನಸುಮದೊಳೆನ್ನ ಜೀವನವು' ಬಹಳ ಕಡೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಹಾಗೇ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ ಬಹಳ ಮಂದಿ.

ಹಿಂದೆ ಈ ಗೀತೆಗಳು ಅಲ್ಲೊಂದು, ಇಲ್ಲೊಂದು ಕಾಲೇಜು ಸಭೆ, ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಚಾರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಂದಿನಿಂದ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬಂದಂತಾಯ್ತು. ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವೂ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಹಾಡುವ ಮಂದಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಾದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು.

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ತಯಾರಾದದ್ದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ, 1-9-1946ರಂದು ಮುಂಬಯಿಯ ಕನ್ನಡ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಪ್ರಸಾರವಾದ ಮೊದಲ ಭಾವಗೀತೆ ಶ್ರೀ ಎನ್ಕೆಯವರ 'ನೋಡೆ ನೋಡೆ ರಮಣಿ ರಜನಿಯಾ' ಎಂಬುದು. ಇದನ್ನು ಹಾಡಿದವರು ತಾರಾಬಾಯಿ ಗದಗಕರ. ನಂತರ ಸೀತಾಮುಲ್ಕಿ, ಸುಶೀಲಾ ಟೇಂಬೆ, ವಿಜಯಾ ದೇಸಾಯಿ ಮುಂತಾದವರು ಮರಾಠಿ ಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿ ಆಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿಸಿದರು. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ, ಅಮೀರ್ ಬಾಯಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಾಳಪ್ಪ ಹುಕ್ಕೇರಿ ಮುಂತಾದವರ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಜಯವಂತಿ ದೇವಿ ಹಿರೇಬೇಟ್ ಅವರದೇ ಮೊದಲ ಭಾವಗೀತೆಯ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಯಾಕೊ ಕಾಣೆ' ಹಾಗೂ 'ವಾರಿನೋಟ' ವಾದರೆ, ಈ ಕಡೆ ಪಿ. ಕಾಳಿಂಗರಾವ್ ಹಾಗೂ ಸಂಗಡಿಗರದು. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಸಿರುವವರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರೆ.

ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಈಗ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಕಛೇರಿಯನ್ನೇ ಕೊಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ, ರಾಮೋತ್ಸವ, ಗಣೇಶೋತ್ಸವ ಇವೆಲ್ಲಾ - ಹಾಗೂ ಮದುವೆ ಮನೆಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಪ್ರಚಾರ ಇಂಥಲ್ಲೆಲ್ಲ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಭಾವಗೀತೆಯ ಕಛೇರಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಜನ್, ಗಜಲ್, ಠುಮ್ರಿ, ಕವ್ವಾಲಿ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಭಾವಗೀತೆ ಹಾಡುವ ಪರಿಪಾಠವಿದೆ. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ 8ರ ವೇಳೆಗೆ ಇಂಥ ಕಛೇರಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ಮಾರನೆಯ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಐದು ಘಂಟೆಯವರೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಅರ್ಧಘಂಟೆ ಇಲ್ಲವೇ ಒಂದು ಘಂಟೆಯ ಕಾಲಾವಕಾಶ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ ಎಂಟು, ಹತ್ತು, ಹದಿನೈದು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಜನ್, ಗಜಲ್, ನಜರುಲ್‌ಗೀತ್, ರವೀಂದ್ರ ಗೀತ, ಶ್ಯಾಮ-ಸಂಗೀತ ಭಾವಗೀತೆ ಎಲ್ಲ

ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಲಲಿತ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಯುತ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಜೊತೆಗೆ, ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳು. ಇದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಕನ್ನಡದ ಖ್ಯಾತ ಕವಿ ಶ್ರೀ ನಿಸ್ಸಾರ್ ಅಹಮದ್ ಅವರದ್ದು ಹಾಗೂ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕೀರ್ತಿ ಶ್ರೀ ಅನಂತಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. 'ನಿತ್ಯೋತ್ಸವ' ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ವ್ಯಾಪಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ದಾಖಲೆಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿರಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚೆಗಂತೂ ಈ ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಯುಗ ಬಹಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾರಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾರಣ ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಹಿಡಿದ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಜಾಡು ಸರಿಯಲ್ಲವೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡಿನ ವಾದ್ಯವೃಂದದ ಜಾಡಿನ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಇಂಪು, ಸೊಂಪು ಅದರ ಸೊಗಡು, ಸೊಗಸು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳು ಜನರನ್ನು ಮರುಳು ಮಾಡಿವೆ, ನಿಜ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನೂ ಜನತೆಗೆ ನೀಡಿದರು. ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳು ಖರ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದರೂ ಭಾವಗೀತೆ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆ ಕಾಲ ದೂರವಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶ್ರೋತೃವೃಂದವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ವಾದ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಇದ್ದಷ್ಟೂ ಗೀತೆಯ ಸೊಬಗು ಹೆಚ್ಚುವುದೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ತಪ್ಪಾದೀತು. ಹೆಚ್ಚು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ಸೋತ ಗೀತೆಗಳುಂಟು. ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಒಂದೆರಡೇ ವಾದ್ಯ ಬಳಸಿಯೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಗೀತೆಗಳುಂಟು.

ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಭಾವಗೀತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಂದರಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಧುರಸ್ವರ ರಚನೆಯ ಸಮ ಬೆರಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಭಾವವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಸಂಗೀತವಾಹಕ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಾಗಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಹಾಡಲು ಬೇಕಾದ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಂತೂ ಭಾವಗೀತೆಯ ಅಲೆ ಎದ್ದಿದೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಗೀತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಯುವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯ.

ಭಾವಗೀತಾ ಗಾಯನ ಒಂದು ಉನ್ನತ ಕಲೆಯಾಗಿ, ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟುಪಾಡು, ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾವಗೀತಾಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವವರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಯೋಜನೆಯಾಗಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಕಾರದ ಸಹಾಯಕೂಡಾ ಆಗತ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯುವಂಥ ಅಕಾಡೆಮಿಯಾಗಬೇಕು. ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಯಾರುಬೇಕಾದರೂ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹವ್ಯಾಸ ತಪ್ಪಿ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಶ್ರೋತೃವೃಂದ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ವತಿಯಿಂದ ಖ್ಯಾತಕವಿಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಗಳ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಕಂಠದಲ್ಲಿಯೇ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಸಿ, ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಬೇಕು. ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಸುಗಮಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡಬೇಕು. ಹಿಂದೆ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವಗೀತೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಇಂದು ರದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಕಾಶವಾಣಿ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸಾರದ ವೇಳೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕು. ರಾಜ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೀಡಿರುವ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ನೀಡುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ಇದು ಭಾವಗೀತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕಾರಿ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕವಿಗಳು, ಗಾಯಕರು, ಸರ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಜನತೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ದುಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವೇ ಆಗಲಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಲೆಯೇ ಇರಲಿ ಬೆಳೆದು, ಉಳಿದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆ ದಿನ ಬೇಗ ಬರಲಿ. ಆ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋಣ ಎಂದು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ★ ★ ★ ★ ★ ★

162. Music beyond India

– H.S. Anasuya Kulkarni

"Humanity is one but human races are different. Similarly, music is universal whether singing or instrumental but differs from region to region, country to country and within a country there could be great variations in hue. As the people keep travelling far and wide for various reasons, stories in respect of myths, origin of music and musical instruments, shape of instruments, playing technique, terminology etc. there may have been some, little or no influence at all. In most of the countries, the origin of the music is attributed to supernatural beings, gods, birds, animals, nature and dreams. The origin of string and wind instruments appear to be same in most of the countries e.g., hunter's bow and wind blowing through holes in bamboo's groves or hole stones. The flute is called as the shepherds' instrument in countries including India, Indonesia, Uganda, Ethiopia etc. as it was used by shepherds to overcome boredom while grazing animals. The origin of membranophones is said to be the man himself. Producing sound by clapping hands or hitting by hand against body may have been the origin of membranophones. Man has also taken inspiration from sounds produced by birds like wood-pecker, pecking its beak for making a hole in the trunk of a tree or a lizard hitting its tail against a hole in a tree etc. Our forefathers knew that putting a parchment over a cavity in wood or even ground in case of 'Bhoomi Dundubhi' creates resonance. They used it for creating music.

With regard to the mythological aspect, in India, Shiva is the originator of music and creator of Damaru and in Indonesia, it is Giri Nata, that is Shiva, and he is the inventor of gongs.

It is fascinating to see lime stones producing musical sounds. In Indonesia, Gamelan music is imitated on stalactites and stalagmites, the natural lime stones in Guha Tabuhan in Central Java. Similarly, in Cango caves about 500 kms. from Cape Town towards east, in South Africa, the sounds of xylophones and drum was produced on stalagmites.

There may be similarities in the construction of musical instruments, but names and playing techniques differ, is worth mentioning. Ugandan lyre called Endongo and Ethiopian Krar (bowl lyre) are almost similar in

construction. But the Ugandans use both the hands to play whereas, the Ethiopians use only one hand to play. In Endongo, the tuning is constant for all the melodies, whereas the tuning has to be changed in Krar according to the melodies. Ancient Yazh of India and bow harp Adungu of Uganda are almost similar. Wooden xylophones (looks crude) of Uganda and Gambang (looks quite refined) of Indonesia are quite similar in construction. Kettle drums like Nagara in India, Negarit of Ethiopia, and drums of Uganda are almost similar in construction, in use and status given to them. These drums are used in making important announcements, sending out messages (In India particularly, with the advent of telephones and telegraphs, sending messages through the medium of drums is not in use. However, Nagara is used in villages to make important announcements). The official gazette of the Government of Ethiopia is called 'Negarit'. Like this, there are many instruments prevailing in different countries for comparison.

In respect of carvings on the musical instruments, there are similarities. Dragon face may be seen on some instruments of India, Indonesia, Bhutan and other countries, e.g. Veena of India, stand of musical instruments of Indonesia and Dramyan, a string instrument of Bhutan.

Similarly, there are many similarities in observance of taboos while making instruments so that they produce good sound and lasts long; although restrictions are breaking down, ladies are prohibited from playing certain instruments in India, Indonesia, Papua New Guinea, Uganda, Ethiopia etc. ; family lineage with respect to instruments, e.g. mother and child relationship is attributed to clay flute set in Uganda; in Papua New Guinea, from biggest to the smallest Garamut drums are assigned names such as Grandfather, Grandmother, Father, Mother, First son, Second son; the strings of Rebab are classified as male and female; Karadi Taala of Karnataka, male is the big drum with Panchama Swara and the small drum with Shadja Swara is said to be female drum; generally instruments with lower pitch are called male and high pitched ones are termed as female instruments; instruments such as Nagara/Tavil is considered as religious in India and in Ethiopia. Bagenna is a religious instrument and it is not played outside churches.

Regarding musicography, some countries have notations using numerals, i.e. numbers for the strings and fingers and also Western notation system. Swaras or notes are given special names like Ding, Dang, Deng, Dung in Bali (Indonesia); Gi, Ro, Lu, Pat, Ma, Nem, Pi in Java (Indonesia); Yek, Du, Si, Tchar, Schash, heft by the Persians; or Alif, Beh,

Sim, Dal, He, Wan, Zam by the Arabs. In Vedic times, in India, numerals were used for notation.

Time theory, i.e. particular modes or Raagas appropriate to the times of the day are noticed in other countries also. In Indonesia, melodies are classified for playing upto mid-day, until 3 p.m., and until 6 p.m. At 6 p.m., all the music is stopped for sometime. Time theory is strictly followed in Wayang (shadow) plays. In Papua New Guinea, Nele Muke flute is played between 3 - 4 a.m. In Persian mode, Rast be sung before sunrise, Rahavi is a morning mode and Iraq is best at 9 a.m., Bu-Silik and Ussaq are evening Raagas; Huseini, Nawa Hejagare to sing at night and mid-night respectively. Hindustani musicians follow the Time theory.

The use of Jeevala (thread used on the bridge below the strings) is seen in Ethiopian lyre Bagenna.

It is difficult to generalise on the development of music and musical instruments. However, it is safe to say that they developed in their respective areas depending upon the natural environment and how strong was the interaction within the population and external influence in its shaping. What is most significant is that in almost all the countries, music plays a very important role from birth to death, both in sorrow and joy, social gathering etc. touching every aspect of human life. ★ ★ ★ ★

1999

163. Critics in the dock

– Sakuntala Narasimhan

"People ask for criticism but they want only praise," said a leading music critic in the course of a seminar recently, two other leading critics too have made the same point while commenting on the role of critics in today's cultural milieu, and their remarks should be of topical relevance now, with the season of music conferences and festivals in full swing.

There is no way a critic reviewing concerts for a metropolitan newspaper can attend, and sit through, every single concert that is put up, especially if there are several on, at the same time, at different venues; so they pick and choose – and as always in any such situation where the question of picking and choosing arises, there is an inevitable clamour on the part of the artistes to be noticed, to inveigle the reviewer to one's own (or one's daughter's, or wife's or son's) performance, because a good review in a newspaper means one lakh or more readers will form their opinion from what the critic says.

A review can make or mar an artiste's ascent to fame, fortune and foreign trips. With royal patronage gone, it is now "popular following" that decides who will be patronised, and this "popular following" in turn takes its cues largely from what the papers (meaning critics) say.

The power of the critic, then is great as "king-maker" and as "toppler" and when considerable power, to make or to mar, lies in someone's hand who monitors *critics* for impartiality and mature judgement?

How impartial can a critic be when someone who has been a friend for two decades sends his car to collect him (or her for his daughter's *arangetram* or music concert? Besides does one give a charitable assessment just because say, the performer is a young man and very few men are taking to classical music in a professional way? Or does one pan to poor fellow and highlight the faults in his presentation and kill his enthusiasm?

If the critic's role is to protect and nurture the art, will this purpose be served by leniency, or by strictness (for one can argue both ways, with validity)? What is the role of the critic in a situation of flux like this when PR requirements have assumed epidemic proportions, and those who do not have a printed biodata on art paper with a glossy colour photo ready to hand out to the press, and those who do not know how to give advance intimation to the news editor requesting coverage never get noticed however much merit their performance may have?

Cases are not unknown where someone gets assigned to do reviews not because he or she is the most suitable person but because some influential relative or friend has "put in a word" with the management Cases are also not unknown where someone gets asked to cover a concert "because the venue is close to where he lives and the regular reviewer is not prepared to go all the way to that corner of the city to cover the event" (and there is pressure on the paper, from "higher up" to cover it). Critics are also known to have been eased out of further assignments after an artiste to whom he gave a bad review brought pressure on the paper to have him removed.

On the one hand then, there is the inordinate power to boost; on the other, pressure extraneous, to manipulate critical appraisals. As a result criticism itself has acquired a bad name and 'critic' has become a derisive term.

At least one senior critic, the famous Subbudu (P.V. Subramanian) of Delhi, who is known for his pungent judgments has been physically manhandled and had his clothes ripped by a faction that was enraged by his candid comments. Others have been denounced as musicians manque who cannot perform and, therefore, make a profession of criticising others and getting paid for it.

How much validity is there in all these uncharitable reactions? Who can answer this better than three of the leading music critics of the country, all of whom have been the field for almost four decades and have established themselves and their credibility as seasoned reviewers?

Subbudu is now well into his 70s and travels from Delhi to the south of the music season every winter to "tear up" those who in his opinion

deserve to be torn up of the quality of their music (He also praises, and when he does applaud, he applauds generously). B.V.K. Sastry of Bangalore has known several of the leading musicians of the post independence years as close friends and has written exclusively on music and dance. Mohan Nadkarni of Bombay has likewise, personally known and heard most of the stalwarts of the Hindustani music scene of the last 40 years.

"Today, the media gives priority only to three areas of coverage – ministers, murders, and movies," says Sastry; if he quotes the horay saying in Sanksrit, *Satyam brooyat priyam brooyat* (tell the truth but only if it is palatable!) to make the point that artistes seldom want their faults to be pointed out, Nadkarni in turn quotes Somerset Maugham – "People ask for criticism but they only want praise." He adds "Mallinatha could not have written *Sakuntalam* and Bradley could not have written Shakespeare," to make the point that it is not necessary for a critic to be a performer in order to validate his contribution to culture.

While Sastry points out that criticism in the western sense does not really exist in India, Nadkarni adds that "the critic is often at loggerheads with the artiste (especially when the later happens to be a celebrity and has influential patrons and fans)". He speaks from "personal experience" when he points out that the critic is "praised sky-high if his comments about a performer are favorable and dubbed a badatmeez (scoundrel) when his assessment is unpalatable to the artiste!"

The real mischief comes about when critics play a double role turn impresarios. "Some critics are also performer," Nadkarni points out, adding that this then become a "society of mutual promoters".

(I can corroborate- that I am flabbergasted by the number of newspapers that blithely ask me to do reviews, without even a routine question raised about whether I will be unbiased while being a performer myself, and whether I am capable of dispassionate assessment).

To the basic requirements of competence and integrity, Subbudu adds one more – the trust of the editor who should be capable of standing by the critic's evaluation in the face of unethical pressures from outside elements. Unless the editor has absolute faith in his critic/reviewer there can be no true, dispassionate and fearless evaluation.

Sastry, Nadkarni and Subbudu all unanimously advise artistes "not to waste energy on PR work" – "Your performance will be your certificate. I don't want xeroxed comments from earlier reviews," Sastry says. "Concentrate on your art, and the rewards will come." (Currently enough, exactly the same advice was given by Dr. Doraiswamy Iyengar too, some time ago, at a music symposium).

If so many experts insist that there is no short cut to abiding fame, can one take that as the final word? "Why not?" retorts Sastry. There's tinsel, and there's sterling and both can – and do –co-exist.

All three critics are now at a stage where they do not need to bother about having to please anyone and don't need to feel awed by an artiste's reputation. Each one of them stresses the importance of training critics in criticism – just as there are courses for music appreciation, there should also be courses in criticism. At least two of these three veterans have declared themselves ready to train aspiring critics, but the chances of that offer being taken up seem less than ever, given the poor remuneration that reviews bring and the pervasive ambience of political and other kinds of interference. Critics may be king-makers, but there are not too many takers for that thorny seat. ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Deccan Herald

164. Classical dance in Karnataka past, present and future

– Leela Ramanathan

With the daily burgeoning of classical dance in Karnataka, it has become imperative to attempt some kind of an assessment, which would take in its purview, the origin of dance in our State, its development through the ages, its status and position today, and it's likely future.

The strange desire for anonymity, in ancient India, has led to the loss of a sizeable portion of our art-history over the years – almost upto the 17th century, which is unfortunate, because the modern art-historian finds himself facing the difficult task of reconstructing facts, through a study of the sculpture, and the literature of relevant periods, and has to base them more on surmise and conjecture than on established facts.

That dance, existed in a very highly evolved form, in Karnataka is evident from a study of the exquisitely carved dancing 'Madanikas' of the Belur and Halebidu temples. There are also in existence innumerable legends which describe the dances of the Hoysala queens, Shantala, and Sovalla in the pillared halls of these temples, about the 12th and 13th centuries. It is apparent that out of these classical dance forms that flourished in the temples and courts of Karnataka has emerged what is known today, as the 'Mysore Style'. Mention must also be made of the great Universities that existed at Talapadi and Talagunda (4th to 13th centuries) which offered courses in classical dance and music, and the Royal art-loving dynasties – the Rastrakutas, the Chalukyas, the Hoysalas, the kings of Vijayanagar and the Wodeyars.

There is also a fairly substantial amount of evidence to be gleaned from a study of Kannada literature, as every medieval (Kannada) poet seems to have been a connoisseur of music and dance. Mahakavi Pampa, for instance, mentions, Bharatha (the compiler of the Natya Sastra) by name as the 'Author of the Dance' while Ponna, Ranna, and Nagachandra use the word 'Bharatha' to indicate dance, drama and music. Bahubali Bhimakavi and Singaraja poets of a later period also refer to Bharatha. In addition to these, there is a considerable body of epigraphical evidence

to draw upon, like the famous 'Nallalla' copper plates (6th century AD) and other inscriptions which extol Vishnuvardhana, Queen Shantala and other patrons and dancers. Besides these, scholars have mentioned a number of villages existing in Karnataka, which had names connected with the dance like 'Bharaturu' in Hassan indicating the prevalence and popularity of Bharatha Natyam. The earliest mention of Bharatha Natyam, however is found in the famous kriti of Purandaradasa's Adidano Ranga where the word 'Adidano' obviously referred to the 'dance'.

From all these, we deduce that Bharatha Natya in ancient and medieval Karnataka, existed both in the temples and in the courts of kings. The classical dance in South India was primarily a temple art, practised by Devadasis for the purpose of leading mankind to spiritual realization, through dance, who however, over a period of time, became corrupted, and branded with the stigma of prostitution and which led the British to banish them for ever, from the sacred precincts of our houses of worship. The temple dancers not only performed at all, the temple festivals but participated in the daily ritual of worship as well.

The Devadasis of the temples in Kolar, Bangalore, Muguru were accomplished dancers, like the famous Jeejamma, Kalamma and others who paid great attention to Abhinaya. Some of them were not averse to dancing, for social occasions and often presented highly erotic songs in the Lokadharmi style. They ended their days in penury and oblivion.

The court dancers, on the contrary, flourished, because of royal patronage, until about 1952, when the custom of appointing asthana vidhusis was given up. They enriched Bharath Natyam and added a new dimension to the Abhinaya aspect. (About the 19th century, the four Tanjore brothers, known as the Tanjore Quartette consisting of Chinnayya, Ponniah, Shivanandam and Vadivelu gave the Bharatha Natya recital a fresh look and a new format which is followed even today. The eldest of them Chinnayya, was invited to the Royal Court of Mysore by the King, where he settled down and helped to develop the already existing dance form). Incidentally it was during Wodeyar regime, that Bharatha Natya was concentrated in Mysore, the capital city and attained a definite status. Attracted, by the generosity and encouragement of the Wodeyars, artists of great ability and reputation began to flock to the Mysore court. A school was set up in Srirangapatnam during Narasaraja Wodeyar's regime (1638 to 1659 AD) where young girls were trained in Bharath Natyam.

'Geetagopala' and 'Chikkadevaraya Saptapadi' were composed in imitation of Jayadeva's Ashtapadi by Chikkadevaraya Wodeyar (1672 -

1704) and were primarily meant to be dance. The 'Churnika' or a musical piece of laudatory prose in praise of the king and the audience, began to be performed before the start of a Bharat Natyam recital and soon became a part and parcel of the 'Mysore style'. It was during Krishnaraja Wodeyar's rule (1811–1866) that the existing traditions of dance merged together and what is now referred to as the Mysore school, emerged out of this amalgam with certain distinctive traits. Illustrious Gurus like Mugura Subbanna, Kittappa, Giriappa and accomplished dancers (like Ammanniamma, Coimbatore Tayi, Bangalore Nagarathamma, Jetti Tayamma) worked hard to build up the Mysore Style with definite traditions of its own. They were qualified to do so, because they were not only well-versed in Sanskrit, Telugu, Kannada but also had a profound knowledge of Carnatic music, and the technique of Bharatha Natyam. Some of the Devadasis built up libraries of rare manuscripts and had special songs composed for their recitals by their learned musical associates. They even created a guild of dancers consisting of senior dancers, teachers, and scholars well-versed in Bharatha Natyasastra, which established very high standards in dance and passed judgement on performers and performances which none could question.

Bharatha Natyam is basically the same, all over South India with slight differences if any, varying from region to region comparable to the musical Gharanas of Hindustanic music and the 'Banis' of Carnatic music. The Mysore style is characterised by certain special performing conventions such as the 'Mangala Sloka' sung by the Nattuvanar at the beginning, following by Tatakara on the cymbals, the Ganesha Vandana, and the Mangala.

After this lengthy preamble, the dancer comes in, salutes the Guru, and the audience, and then performs a 'Churnika' and Sanskrit prologue in prose (without Tala, but set to a single Raga) enumerating the constituents of dance and music as laid down by Bharata, who is saluted with great reverence. Before this the 'Pushpanjali' which consists of scattering flowers all over the stage is performed.

After this follows, the entire recital or Sadir Katcheri ranging from the Alarippu to the Tillanna followed by Abhinayya for slokas and Javalis, which were considered the highlight of the programme. Thus we find that barring minor divergences based on individual preferences and regional differences, the Bharata Natya recital followed the same routine throughout South India.

It is also said, that the 'Mysore School' places greater stress on Abhinaya and Nritya than on Nritta or pure dance which is by no means neglected. This is perhaps due to the fact that eminent musicians who resided in the court then composed special songs for the dancers, who responded by bringing out the various nuances of the song through their exquisite dancing and miming. Talking of Abhinaya reminds us of the legendary Jette Tayamma who reached unparalleled heights, in this particular aspect of dance.

Some scholar attribute the Churnika to her, for she was not only an exquisite dancer, but an erudite scholar who had been trained by the learned, Pundits and poets of the Royal Court and was capable of creativity of the highest order.

The court dancer or Asthana vidhushi we are told was specially selected from groups of highly-trained dancers, well-versed in Nritta, Nritya and Natya, by a panel of scholars, musicians, connoisseurs of the art and Sanskrit pandits. Her training, continued even after her appointment, and she had to invariably perform at the palace on the birthdays of the Maharajas, during the famed Dassara celebrations and other special occasions.

The system, of appointing, palace dancers was given up in 1952, the eminent dancer, Smt. Venkatalakshamma being the last of them. Like her Guru Smt. Jette Tayamma, she is an erudite scholar, and is noted for her Abhinaya There were other great palace dancers like Sundaramma, and Gurus like Kolar Puttappa and Gundappa who taught the Mysore style, but who have passed away leaving behind a few pupils who are continuing their traditions or trying to.

Incidentally, the Mysore style abounds in Sanskrit slokas, Ashtapadas and Javalis probably because of the close association that Asthana Vidhushis had, with the scholars and music-composers of the court. Extempore improvisations were the hall-mark of good Abhinaya and often the palace dancers were acclaimed for their capacity to 'create on the spot' and won great approbation from the cognoscenti and scholars of the court, and this is probably the reason that the style has acquired the reputations of laying greater stress on Abhinaya than on Nritta.

As we all know, about the third quarter of the present century inspired by patriotic fervour and the consequent desire to revive our cultural forms (which had been suppressed by the hostile, alien rule) a great renascence of our performing Arts took place. Artists and

intellectuals in Karnataka, as in the rest of South India made attempts to bring dance, music and drama – which by now had become separate Art-Forms-onto the stage, and succeeded. Thus dance (we are here concerned only with it) ceased to be a temple and palace art and became an Art of the Theatre and hence inevitably, ceased to be the monopoly of the temple and palace dancers and was thrown open to dancers from all strata of society. Uday Sankar, inspired by Pavlova the great Ballerina, came back from the East and helped considerably in converting the Art into a proper theatre form with suitable accoutrement like lighting, decor, orchestrated music, costumes and thematic content. Rukmini Devi, encouraged by E. Krishna Iyer and others entered the arena of Bharata Natyam at the age of thirtytwo, thereby establishing the convention, that dance could be performed by women from 'respectable' families. She also set up the famed school Kalakshetra where in the classical dance forms particularly Bharata Natyam were purified, refined and made suitable for theatrical presentation, in the shape of dance dramas.

In Karnataka, the internationally – known couple Sri U.S. Krishna Rao and late Smt. Chandrabaga Devi, through their pioneering efforts made dancing respectable and acceptable and besides performing themselves all over the world, taught, dancers young and old who came to them from all corners of the world. Other renowned senior dancers and Gurus have also set up their institutions in Bangalore and Mysore, Kolar, Mangalore etc.

The second and third generations of dancers have followed suit by setting up their own institutions long before they give up their performing careers. Some of them work for the department of dance in Universities while some teach in well-known dance schools. A few work at jobs which are totally unrelated to their Art, in order not only to survive, but to sustain and support their dancing.

With the abolition of the monarchical or 'Raja' system in Karnataka, as elsewhere in India, the personal patronage of the king has been replaced by the impersonal patronage of the Government dispersed through its Academies and departments of culture. The warm affectionate personal relationship between the patron and the artist has been replaced by the objective impersonal patronage of bureaucracy which of course can also become corrupt, if misused. However, one good that has emerged out of all this is that Art is no longer elitist or monopolistic but is made freely available to the common man. The conversion of a Temple-

Art into a Theatre-Art has led to certain fundamental changes in the format and objectives of the classical dance. For one, classical dance which was a spiritual offering, to the Lord presented symbolically, through a depiction of human themes and emotions meant to lift the spectator to a higher state, through entertainment, as laid down by Bharata in his Natya Sastra, has now become a theatre-Art meant to delight and entertain general audiences Certain changes have become inevitable such as shortening the durations of recitals, altering choreography to suit the stage, changing the repertoire, and paying greater attention to lighting, costume and the literary content of songs.

In Karnataka today, a great deal is being accomplished in the fields of dance, drama and music giving an impression of ceaseless activity. A noteworthy contemporary tendency amongst the dancers today is the keen interest evinced by them in the dance-drama form. Some are falling back upon the Puranas and Itihas as for thematic content, while others are experimenting with new topics which are relevant to contemporary life. The Yakshagna dance-drama form which made its appearance around the 12th century and which has its roots in the Classical Sanskrit drama of the 4th century is flourishing again, thanks to the efforts of the litterateur the late Dr. Shivaram Karanth and a few dancers, as a popular theatre-Art.

There are in existence, Parishats, Sabhas, the state Academies, the department of Kannada and Culture and of course numberless schools wherein Bharata Natyam which still continues to be the most prevalent form, in Karnataka is taught. With unbelievable numbers of young people taking to dance, the competition is overwhelming and though a great number of scholarships are being given and several opportunities are being created for them to perform at festivals etc. The young aspirants are dissatisfied because, what is given, is not commensurate with what is needed; other dance forms which are slowly gaining ground are Kuchipudi, Kathak and Mohini Attam, not so much Odissi or Manipuri though performances of these latter forms seem quite popular. Dancing on the Television is the latest fad, because young dancers feel that they are able to reach out to larger audiences. In my opinion, the dancer has never had it so good, with the opportunities that are being offered in the shape of scholarships, participation in workshops and competitions, and the chancers to perform at festivals both at home and abroad and on Television.

What is the future of dance going to be in our country as a whole and Karnataka in particular? Going by, present trends, one can visualise the

future fairly clearly but with the mental reservations that unpredictable changes in thought, circumstances and situations could transform and completely alter the picture.

One such trend, that is gaining ground, one notices, is that dancing is becoming a group-effort. Solo dances are no longer popular, either with patrons of the Art or the general audiences who seem to prefer dance-dramas with a plethora of characters, group performances with as many dancers as the stage can hold, and combined choreographic presentations of a number of Gurus. The International Dancers' Day which is being celebrated in India for the past two or three years, is a case in point, with as many dancers as possible dancing simultaneously. The above trend is being encouraged by the State, and has come to stay, and as time goes on, may develop further until permanent troupes of dancers are maintained by governments in all states. To qualify to be a member of one of these troupes would be the 'summum bonum' of a dancer's career. There may come a time when the individual or solo dancer may be looked upon as an eccentric and will have a hard furrow to plough!

With the realisation that has already dawned, that apart from depicting age-old myths of legends centered around Gods and Goddesses, dancing could be used to express contemporary life and its problems, dancing is bound to lose its inherent spirituality and impersonality and become a highly personalised and subjective expression of a dancer's individuality. Unfortunately such trends may lead to a hybridisation of styles and forms which in my opinion would be tragic in view of the consequent loss of the glorious heritage of dancing that we have inherited from our ancestors. On the contrary, it may as times goes on lead to the creation of common or national style of dancing, similar to the Bharata Natya prevalent in ancient India before the 10th century A.D.

Our classicists and traditionalists feel that, if we are not careful, our formidable cultural heritage may be thrown overboard, and anything in the guise of dancing could pass muster – a view with which one agrees. Fortunately, in Karnataka the classical dance-tradition has always been a dynamic one and will, one is sure continue to flourish and grow because our dancers however 'avant garde' they are, have a great respect for our ancient dance culture and have always created and innovated within its framework. True, that often quality is sacrificed to quantity and the good becomes the enemy of the best, but by and large, to us dance has been a way of life – an experience that leads us to a higher state of being where mind, body and intellect move in harmony with the music of the spheres.

165. Contribution of Tamil Nadu to Bharatanatyam

– Tanjavur B.M. Sundaram

The resplendent art of Bharatanatya is synonymous with Tamil Nadu, though none could aver that the art took its birth only in Tamil Nadu. The composite Dravida desa had the privilege of nurturing it. At a later period, Andhra Pradesh developed the Kuchipudi dance and claimed its origin, likewise, Kerala devoted to its Mohini Attam, not to speak of Kathakali and so on. All this occurred in spite of the fact that there were some Bharatanatya practitioners in these regions. The honour of fostering Bharatanatya, next to Tamil Nadu, goes to Karnataka, though it might have had its regional style and thereby some variations.

Tamil Nadu is justifiably acclaimed as the one that developed this art, to the greatest extent. It has produced innumerable dancers, for a number of centuries, mostly of the Isai Velala community, until it was adopted in about 1935, by members of other castes and communities. The art was called only 'Bharatanatyam', though, in common parlance, as Sadir etc. An article that appeared in the Folio of the Hindu dated 7 December 98, states that "It was in the mid thirties that E. Krishna Iyer first coined the term Bharatanatya for the then Sadir dance." There are lot of evidence to assert that the term Bharatanatyam was very much in use, even before the thirties. Many dance teachers have had the word 'Bharatam' prefixed to their names e.g.: Bharatam Kasinatha, Bharatam Narana Kavi, Bharatam Ganapati Sastri and Bharatma Natesa Iyer.

With the help of Agamas and other works, we learn, almost every temple in Tamil Nadu had Devadasis, dedicated to it and practising the art. The case was similar in Karnataka and Andhra Pradesh, as we find from a multitude of inscriptions. Until the Chola period, not much details about them are available.

King Rajaraj I, who built the Brahadeswara Temple at Tanjavur, brought 400 dancers from different places of Tamil Nadu and appointed them for service in that temple. The inscriptions clearly tell us their names and places wherefrom they hailed. In the same Folio cited above, another writer has stated, "they were drawn from different regions and

the best dancing girls were from Karunadu (Karnataka)". The statement is abstruse since it is surprising what was the base for such a surmise.

Dance was an important art until the decline of the Chola empire, in the beginning of the 14th century A.D. We are in the dark as to the fate of the art, during the interregnum of about three centuries. It must have naturally been alive, thought not in prominence, for, it again came to the forefront only during the Nayaks' rule of Tanjavur, in the 17th century A.D. These rulers greatly patronised the art and the dancers. During the times of King Vijayaraghava Nayaka (1633-1675), a multitude of dancers, was in his court. Some among them were: Mohanangi, Roopavati, Chandrarekha, Sasirekaha, Loknayaki and Keeravani, besides Pasupuleti Rangajamma, a great poetess and dancer. Rangaji was the favourite lady of the king and she, according to the literature of that period, had learnt the art of Bharatanatya at Pandanallur. It is also said that, for her sake, Vijayaraghava reconstructed that place. Each one of the above dancers was proficient in a particular variety of dancing.

Later came the Marathas, who also faithfully followed their predecessors in patronising the art and the Telugu language. Giriraja Kavi (said to be the grandfather of Sri Tyagaraja) the chief court poet of King Shahji (1684–1721), has mentioned the names of some dancers, such as Vijayaratnam, Chitrarekha, Rasikapriya and so on.

It has been stated by some writers that one Mahadeva Annavi of Tirunelveli, on the invitation of King Tulaja (1763–1787), came to Tanjavur with two of his dancer-disciples, Vanajakshi and Muthumannar and settled down there. Though it is true that Mahadeva Annavi came to Tanjavur, the other half seems to be apocryphal for no record that mentions these two dancers is available.

In the annals of Bharatanatya, the golden chapter was carved out by four sons of Subbaraya Nattuvanar. The advent of this Tanjavur Quartette-Chinnayya, Ponnayya, Sivanandam and Vadivelu – gave a facelift to the art of Bharatanatya, with a re-orientation of the format and repertoire, which has come to stay till date. It was Chinnayya (1802–1856), who domiciled to Mysore and lived as the court musician and dance teacher, during the reign of Mummadi Krishnaraja Wodeyar. It is said that he trained a number of disciples of the state, such as Bhavani and Chikkadevamma. The Maharaja evinced interest, also to invite many eminent danseuses from Tamil Nadu and profusely honoured them. This practice was continued by the later rulers also. Srirangam

Akhilandam, Tirunelveli Nallanayakam (1824–1875), Tirunelveli Manikkam (1829--1913), Chennai Triplicane Neela (1830–1891) were some among the dancers honoured by Mummadi. The dancers, who performed, in the later period, were also many. Nagapattanam Neelambal (1852–1921), Tiruvarur Jnanam (1957–1922), Cheyyur Sarada (3.12.1874–11.11.1995), Tiruchendur Vellayammal (1894–1962) and Tiruvarur Rajayee (1896–1926) may be mentioned as examples. Another illustrious Natyacharya of Mummadi's court was 'Asvadhati' Pacchaimuthu Nattuvanar of Kancheepuram. There is a story that, challenged by the Maharaja Pachaimuthu, after strenuous efforts, succeeded in making a horse to dance for the Bhairavi Varna (!) and the King awarded him the honorific 'Asvadhati'.

The style popularised by Chinnayya in Mysore is continued to be so even this day. Vadivelu, the youngest among these four brothers moved over to Travancore in 1830 and became the asthana vidwan of King Swati Tirunal. Tiruchendur Ramanataha Manikkam, Srirangam Nagaratnam, Tanjavur Mangamma and many others were the disciples of Vadivelu. At the behest of the king, Vadivelu resuscitated the then diminishing art form of Kerala the Mohini Attam. The Tanjavur Quartette will be remembered as long as the very word 'Bharatanataya' exists in this world, because, they were the real and great architects of the art. Anyone, who practices Bharatanatya, whoever may be the guru, has to be tread only on the path laid down by the brothers. They contributed to the art by systematising the 'adavu' patterns and by composing Swarajatis, Padavarnas, Sabdas, Tillanas and so on, besides Alarippus and several Jatiswarams.

We shall see about the compositions, mostly featured in Bharatanatya performances. The Padam genre, came into existence, in the early 16th century. Though the term 'Pada' is indiscriminately used to denote different types of compositions, e.g. the devotional songs of the Dasakoota of Karnataka, it predominantly indicates songs based purely on Srungara rasa. The cue for composing such lyrics was taken from the Aham literature of the Sangam age. Muthu Tandavar of Seerkazhi, was the earliest to give us Padams in Tamil followed by a host of other composers like Kshetrajna, Karvetinagar Sarangapani, Vaideesvarankovil Subbarama Iyer and Ghanam Krishnayyar. 'Sabdam' (which had also the name 'Sallam Daru') is an important item in Bharatanatya. The earliest Sabdam traceable was composed by Veerabhadrayya of Melattur in Tamil Nadu. Later came Bharatam Kasinatha and other to develop this. Veerabhadrayya is accredited with the creation of Swarajati. This type of

composition is more akin to the Padavarna, but embedded also with Jatis. Now, the Padavarna (even this slowly losing currency by the inclusion of a 'Pancharatna' kriti of Tyagaraja or such like) has usurped the place of Swarajati. Another important item is the Tillana.

Tillana is generally considered by many as to have taken shape from the Tarana of the Northern India. Some scholars are of opinion that Tillana is nothing but the reshaped Jakkini Daru. According to archaeologists, an inscription at Gangaikonda Cholapuram, dating to the times of King Rajendra Chola I (1012–1044 A.D.), is said to mention the term 'Tillana'. Anyway this genre is also a contribution of Tamilandu to music and dance.

Mahadeva Nattuvanar (8-2-1832–15.3.1904), was the son of Sivandam (of the Quartette) and father-in-law of the celebrity, Pandanallur Meenakshisundaram Pillai. It was he, who replaced the Mukhaveena with the clarionet in Bharatanatya programmes. Further, he was trendsetter by having imparted the art of dancing to a male member of the Tanjavur Royal household, Krishnaswami Rao Jadhav.

The art of Bharatanatya, till then existed within the boundaries of the Southern India, crossed the confines and placed its step in the north, for the first time in 1833. When Maharaja Sayaji Rao III of Baroda, got married with a princess of the Tanjavur palace in 1833, a set of artistes was sent to Baroda with the couple. Gauri of Tanjavur and Sarada of Kumbakonam were the dancers; Kuppuswami Nattuvanar, Kannuswami Nattuvanar both dance masters, Sabhapati Vadivelu (son of Kuppuswami Nattuvanar) and Subramaniam – all the three mrudangam players, Krishnan, a nagasvara player, Karandai Ratnam a Tavil artiste and Ramaswami, a player both on Tithi and Ottu – all were in the troupe. Later Sarada was replaced by Kantimati, cousin sister of Gauri. Later, a faculty for fine arts with a dance department was opened in the M.S. University. Now there are many competent dance teachers like Kubernath and many dancers. 'Darpana' is another institution founded by Mrinalini Sarabhai at Ahmedabad, which propagates Bharatanatya among Gujaratis.

Similarly, a regular institution to teach Bharatanatya, first of its kind, with the name 'Sri Rajarajesvari Bharatanatya Kala Mandir was founded in Mumbai, the capital of Maharashtra by Tiruvidaimarudur Kuppayya Nattuvanar and his son-in-law, Govindaraja Nattuvanr. The students are accrescent in this institution, credibility run by Mahalingam Pillai

and Kalyanasundram Pillai, sons of Kuppayya Nattuvanar. Another scion of this family, Marudappa established a similar school in Calcutta. Many other traditional and other teachers from Tamil Nadu have contributed to the extension of the art's territory at Delhi, Bangalore and so on.

Celebrities such as Tiruvarur Jnanam, Madhurantakam Jagadambal (1873–1943), Tanjavur Veenabhashini (1877–1962), Tanjavur Kamakshi (1882–1939), the inimitable T. Balasaraswati (1918–1984), the svelte Pandanallur Jayalakshmi, who used to entice the cognoscenti by her electrifying performances, all were the products of Tamil Nadu. Today the art of Bharatanataya has become mondial, thanks to many dancers and natyacharyas. The services of the legend, Pandanallur Meenakshisundram Pillai, an ebullient and coruscent natyacharya; Kannuswami Nattuvanar, a perfectionist; Kandappa, who was adept in configuring every word of a lyric, Karaikal Dandayudhapani with benignancy, Kittappa Pillai the egregious and many others have greatly contributed to raise the art to the pinnacles of glory. Dancers of other communities like Rukminidevi, Kamala and such others also deserve mention.

Many new authors have composed Varnas, Tillanas etc. in a splendid way for use in Bharatanatya programmes, though the format devised by the Tanjavur Quartette remains unchanged. What more one would require to admit that Tamil Nadu's contribution to Bharatanatya is magnificent and awe-inspiring? ★★★★★★★★★★★★★★★

166. Traditional paintings of Mysore (Karnataka)

– M.S. Nanjunda Rao

Traditional School of Paintings of Mysore (Karnataka) has retained its purity in method and style and not succumbed to any outside influences. The artists of this tradition depicted things realistically not just to please the eyes of the onlooker. Their main concern was to convey the deeper feelings and experiences of spiritual bearing that is the outstanding feature in their pictures. The ultimate aim of art is to create vibrations of "Ananda" in the mind. And these artists are successful in their mission.

The traditional art of Mysore has not cared to cater to any one class and has not been a means to satiate sensual taste. It has pleased both the palace and the people. This is the speciality of Mysore traditional art. Some of the works of this school are available even today in good condition in some temples, in 'Jagan Mohana' palace of Mysore and in some private possession. But all the same most of the pictures are lost as a result of vandalism, ignorance, want of taste. Under these circumstances it is incumbent to encourage the traditional artists and protect the remaining art treasures so that our cultural heritage is kept in tact for the posterity.

Traditional artistes chose mainly themes from Ramayana, Mahabharata and Puranas. Deva-Danavas and Mahapurushas too formed their favourite subjects for delineation. They have sometimes illustrated the 'Dhyanashlokas' and have drawn from 'Vishnudharmottara Purana'. 'Tilaka Manjari' of Dhanapala and Shilpashastra etc., by way of following the canons given therein quite carefully. Shri Vidyaranya makes mention of Chitrakala in the "Panchadashi".

Fresco paintings

First of all fresco paintings done in Karnataka style on the walls of the temples. Though hundreds of years have elapsed the colours of the wall

paintings have not lost their lustre. This speaks for the great mastery over the colour secrets and the technique of the artists.

Fresco paintings in the temples of Virupaksha at Hampi, Terumalleswara at Hiriyur (Chitradurga District) Chamarajeshwara at Chamarajanagar (Mysore district), Jaina Monastery at Shravanabelgola, Vailappa temple at Gubbi (Tumkur district) Venkataramanaswami temple in the Parakala Math Street at Mysore, Lepakshi (Andhra), Veerabhadraswami temple , and temples at Jakkanahalli (Hasana district) Badami, Bijapur, Pattadakal etc. may be cited as the best instances. The famous wall paintings at Srirangapatna in the Daria Doulat palace depicting the war adventures of Tippu Sultan have been done by the artists belonging to this traditional school.

During the rule of Vijayanagara Empire this art reached its heyday. But after the fall of this empire after the war of Rakkasagi and Tangadagi, artists lost the royal patronage and drifted away. Some of the artists went towards sought got shelter under the flourishing kings of Mysore. Some went further down and sought patronage of Thirumala Nayaka at Madhurai in Tamil Nadu.

The traditional art flourished well with the help of the art loving princes of Mysore, encouraged by Mummadi Krishnaraja. Numerous pictures were prepared for the palace and temples. Names of some of the temples having fresco paintings have been mentioned already.

Pictures on paper

Use of hand made paper was much in vogue by the 18th century. As a result the traditional art that confined only to the walls in temples and palaces in earlier days was made available even to the common people. The pictures painted on hand made paper mounted on a piece of cloth entered the homes of rich as well as the middle class art lovers. We also come across many pictures painted on thin wooden plates or on papers mounted on cardboards. We also notice a progress in this style of painting. The artists making use of glue and gold leaf for constructing the ornaments, weapons, crowns, and garments etc. gave the pleasing effect of embossing and relief work. They also drew delicate black lines with skill on the gold and heightened the beauty of the picture. Even after nearly four hundred years the pictures and the colours have retained the freshness and the lustre.

The artists that went to Tamil Nadu took a large scale pictures perhaps under the influence of the famous and stupendous architectural

structures of the land. They used gold gilded bright silver plates on their embossed relief works instead of gold leaf. It is interesting to note that pearls and precious stones have been set in on the ornaments in these pictures. Even different coloured glass pieces cut in various shapes have been used in them. These artists went a step ahead and began painting pictures, with a special technique, on the glass plates. These are known as Madras picture plates even today.

Mysore pictures

Pictures in Mysore style are well known for their grace, beauty and variety of subjects. Mostly the subjects are drawn from the classics, epics and historical incidents as has already been mentioned. The depiction of nature rather incidentally done are so spontaneous and bewitching. Along with portraits of eminent personages, compositions pertaining to group scenes serialised illustrations of pouranic stories too are ample.

Pure red has been used in the back ground in may pictures and yet the importance of the main figures does not suffer. During the past two centuries the usage of green and yellow colours are found in the background.

It is easy to recognise the pictures painted in Mysore style on account of their specific fashion and features. The faces of the figures tend towards roundish shape, the eyes are rather wide, the nose, poise, and gait and gesture of the body and the limbs and expressions are so captivating. The compositional pictures comprising of may figures are interesting. They are shown sometimes big and sometimes small in size in accordance with the rank and importance of the figures. Moreover the mediocre, mean and meagre figures are seen in the sides or lower portion of the composition. This difference in the size of the figures, instead of offering in advertent look, suggests and brings home the importance or speciality of the figures thus depicted.

The artist of this tradition does not restrict his pictorial creations to any sect, religious faith or monastic modes. Not only he has delineated Shaivite or Vaishnavite deities but also has portrayed the gods and goddesses of other faiths as well. These artists have done portraits of their patrons too.

It seems that there was no set restriction regarding the size of the pictures. There are pictures measuring from a few inches in breadth and length to four to five feet in breadth and length.

We present here descriptions of some pictures with their respective sizes mentioned in brackets in some cases.

Umamaheshwara

This picture was painted roughly during the first part of the 17th century.

This is the oldest of the pictures we have in our possession now. The colours in the picture seem slightly dim though on account of time factor, the grace and beauty in it does not diminish and it has its own attraction. In the middle of the picture Maheswara is seated with his consort on his lap on the left. Vrishabha Swami is softly kneading the right foot of Maheshwara. On both the sides of Umamaheshwara his sons Ganapati and Shanmukha are seated. In the blue sky in the back ground the stars are sparkling. The Gandharvas are showering flowers; on one side Tumbura and Narada are seen offering prayers to the Lord; pictures in the lower row show Shivagana such as Veerabhadra, Bhringi, Nandi and Kalabhairava.

The calm, serene and sublime beauty of Umamaheswara does not suffer in the least in the depiction. The combination of colours red, black, blue, white and gold are pleasing indeed. The cloth and the colours used for the picture are purely hand made and local.

The ornaments, the crets, the crown etc. are brought in relief by giving embossing effect with glue and gold.

Viswarupa Darshana

This work of art brought in the first half of the last century, by one named Tippaji Chitragar of Shimoga, can very well be deemed as one of the best and placed in the first rank in Indian art world. The artist successfully makes the onlookers see the grandeur and the greatness of Vishwarupa through Arjuna's divine insight. The description of Vishwarupa in the eleventh chapter of the great Shrimadbhagavadgeeta is put on the canvass in concrete form. In the background of the Vishwarupi, we can see sapta lokas, Asta Diggajas, the sun, the moon, the stars and in the divine world of Swarga Devas, Gandharvas, Yakshas, Kinnaras and Kimpurushas have been shown. In the splendid body of the Jagannivasa hundreds and thousands of birds and animals. Deva Danavas may be seem. At the feet of the Vishwamurthy on the right the divinely decorated chariot of Arjuna is seen on the left, the stupified Arjuna himself is seen seated on his knees with hands Anjalibaddha

looking aghast at the Vishwarupa that stands sealing the heights beyond the sky. As if this was not enough the artist has painted on all the four sides of the picture the ten Avataras, Astadikpalakas, Natya Saraswati and Natya Ganapaty. In the midst of all these Brahma, Vishnu and Maheswhara get their due distinction.

In all these pictures the lines are so decisive and delicate. By proper use of yellow, green, blue, vermilion, black and Indian red the beauty of the picture is heightened. Hundreds of intricate figures thought attractive by themselves, do not mar the grace of the main theme, they rather make room for the might and magnamity of the central figure with this colossal sweep and extensive treatment.

The artist has used as his brush a particular type of delivate grass grown in Shimoga district to draw the minute and thin lines and it is a point to be noted by connoisseurs of art. There are numerous such work like Kurukshetra. Story of Purushamruga, Venkatachalapthi, Kodandarama. Testify to the unique artistes of the painters of Mysore Traditional School of modesty. On the breast of Shri Rama the Vaijayanti Mala is seen growing playfully. In the background in the sky the Puspaka Vimana is waiting for Shri Rama's order as if. The graceful garments and the ornaments on Seeta Mata are good instances for Karnataka style. This picture in Mysore traditional style is very popular and loved by all in this part.

While these are group compositions some others are built around only one figure. Krishna with Gopikas, Yashoda and Krishna, Vedavyasas precept to Madhwacharya in Badarikashrama, Shri Rama Pattabhisheka, Asthana Sabha of Pandavas, Balivamana, Bhakta Prahlada - Narasimha etc. may be named in the group compositions Shri Ramapattabhisheka is a best instance for the popular style of Mysore traditional art. There are Seventy four small pictures around the main figure of Shri Rama, depicting the story of Ramayana completely. In the self same fashion, in the Prahlad-Narasimha painting the whole of Prahladacharita has been covered. We also come across some skillful and tricky pictures like Navanari Kunjara and Pancha Kalyani. Nine blooming young women have been grouped in such a way as to form an elephant and Rati is been mounting. She is busy wielding the 'Puspabana' so is found Manmatha mounted on the Panchakalyani – a horse formed out of five grown up girls. He too is mischievously engaged is using his 'sumashara'. The craftsmanship and the dexterity of the artist here in is indeed admirable.

After a lapse of sometime, the Mysore style of portrait painting is noteworthy. Here the mention may be made of some portraits of Mummadi Krishnaraja, Madakari Nayaka of Chitradurga and Sawai Ranganna etc.

Hereditary artists

The ancestors of Mysore traditional artists originally lived in Vijayanagara under the patronage of its kings. Now these artists mostly reside in Mysore, Bangalore and Shimoga and other places. It is said that Nimisha Devi founded this clan. According to some they are the descendants of Mukta Deva. The story of Mukta deva is roughly like this:

There was demon called Janumandala, who was disturbing the Rishis during their yajnas. As an answer to their prayer Mukta Deva was born from the sweat drops of Shiva and destroyed the demon. The rishis were pleased with Mukta Deva and made him a king. Mukta Deva married Prabhavati the daughter of Durvasa. He got eight sons from her. In due course he entrusted the responsibility of the kingdom to his sons and renounced the world. But after a short period the sons of Mukta Deva insulted a sage called Lomaharshana and incurred his curse, as a result of which they were deprived of all the Vaidika Samskara. Mukta deva took pity on his sons and earned the favours of Shiva by penance. Shiva permitted the sons of Mukta Deva to have their own Vaidika Karma and told them that they would herea fter be called 'Soma Vamsha Kshatriyas' and Shiva ordered them to depend upon picture making, weaving, smithy and such fine arts and crafts of eight types for earning their livelyhood.

Shivakanchi or the modern Kanchipuram is their main place of pilgrimage. Here they have the temple of Mukta Deva, their original forefather. They worship their Kula Devata Nimisha Devi and Mailara, and Venkataramana. Among them some are shaivas and some vaishnavas. They show allegiance to Shringeri Guru Peeta. They perform sandhya vandana as nita karma. They also observe shraddha ritual.

During the reign of Mysore kings some artists came from Vijayanagara. Among the descendents of these artists the following may be remembered with due respect. Veranna, Yellayya, Keshavayya, Sundarayya, Durgada Krishnappa, Lingappa, Nelamangala Rangappa etc. The elderly artists belonging to the above mentioned generation are maintaning their reputation today in the art world. They are Shri Y. Nagaraju, Shri Subramanya Raju, Sri M.L. Nagaraju, Shri N. Narasimhayya etc

We cannot forget in this context the great artist with international reputation. Late Shri K. Venkatappa, the who came from the generation, of the traditional artists.

Chitrakala Vidyalaya

With a view to retain and foster the traditional art and craft modes of Mysore, the Chitrakala Vidyalaya is conducting regular classes. The Central Handicraft Board offers scholarships to six gifted art students. Sri Y. Subramanya Raju an experienced art expert and a hereditary artist himself guides and teaches traditional art, and the students are progressing well under him. By the indefatigable efforts and unwearing movements of Shri M.S. Nanjunda Rao, the Secretary of the School rare art works of the past have been secured and they are of great help to the students. ★

167. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ

– ಕನಕಾ ಮೂರ್ತಿ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಖ್ಯಾತ ಶಿಲ್ಪಿ ದೇವಲಕುಂದ ವಾದಿರಾಜರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳದವರಿಲ್ಲ. ಗಂಧದ ಮರ, ದಂತ, ವಿಧವಿಧವಾದ ಕಲ್ಲುಗಳು, ಇಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕೆತ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದ ವಾದಿರಾಜರು ಮೂಲತಃ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯವರು. ಕಲಿತಿದ್ದು, ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಮೈಸೂರು-ಬೆಂಗಳೂರುಗಳಲ್ಲಿ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗೆ ವಾದಿರಾಜರ ಪರಿಚಯ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತು. ಬಹುಶಃ ವಾದಿರಾಜರು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಹೋಗಿ, ಅವರ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು, ಅವರ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವುದು, ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಪ್ರತಿಸಾರಿ ವಾದಿರಾಜರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದಾಗಲೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ "ಅದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದೀರಾ? ಹೊಸ ಕೆಲಸ ಏನು ಮಾಡ್ತಾ ಇದೀರಿ?" ಬಹಳ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವರ ಕೆತ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

1982ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿ 'ಭಾರತ ಉತ್ಸವ' ಬ್ರಿಟನ್ನಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ, ಭಾರತದ ಜೀವಂತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಶಿಲಾ-ಶಿಲ್ಪ'ಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವಾದಿರಾಜರು ಹೋಗಿ ಬಂದರು. ಅದು ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳ ಪ್ರವಾಸ. ಪ್ರವಾಸ ಮುಗಿಸಿ ಬಂದೊಡನೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಎಂದಿನಂತೆ ವಿಚಾರಿಸಿ, "ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಲ್ಲ, ಎಲ್ಲಿದ್ದೀರಾ ಈಗ" ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸಿದರು. ಆಗಿನಿಂದ ವಾದಿರಾಜರ ನಿವಾಸ ವಾಣಿವಿಲಾಸ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಶಿಷ್ಯರ ಗುಂಪು ಕೂಡ ಅವರೊಡನಿತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೇಳಿದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಸವನಗುಡಿಗೆ ಬಂದರು. "ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಬರೀ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ. ಅದರಲ್ಲೂ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಮನೆತನದಿಂದ ಬಂದಿಲ್ಲದ ಕಲಾವಿದ ತಾನು, ಬರೀ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲಿತು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ವಾದಿರಾಜರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡರು. "ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಗೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲವೆ? ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನಮ್ಮವರಿಗಿಂತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೇ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ, ವಾದಿರಾಜರ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ನನಗೂ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಾತುಕತೆ ಕೇಳುವ ಮೊದಲ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು.

"Hailing from a family of priests, he was virtually a self-made artist who made his icons in confirmity with the ancient canons. A much sought-after Sculptor, his works graced many places not only in India but also

abroad. They have been much admired not only for their *'MOORTY LAKSHANA'* but for their artistic value also."

ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಮನೆತನದಿಂದ ಬಂದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪೂಜಾರಿಗಳ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಾದಿರಾಜರು "ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಪೂಜಿಸುವ ಬದಲು, ಶಿಲ್ಪ ಮಾಡುವ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದರು", ಅಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವರು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ. "ಸ್ವಯಂ ಗುರು" ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅವರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕೂಡ, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೂ ನಡೆಸದಂತಿತ್ತು. ಹುಟ್ಟಿದ ಊರಾದ ದೇವಲಕುಂದ ಗ್ರಾಮ (ಕುಂದಾಪುರ)ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ತಂದೆ ತೀರಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ 9ನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ತಾಯಿಯೊಡನೆ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಮೈಸೂರು - ನಂಜನಗೂಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದ ಹುಡುಗ ವಾದಿರಾಜರಿಗೆ ನಂಜನಗೂಡಿನ ಭವ್ಯ ದೇವಾಲಯ, ಅಲ್ಲಿಯ ಗೋಪುರದಲ್ಲಿ, ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಶಿವಲೀಲಾ ಮೂರ್ತಿಗಳು ಒಂದು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದವು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಮೈಸೂರಿನ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ವೃತ್ತಿಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ 2 ವರ್ಷ ಗಂಧದ ಕೆತ್ತನೆಯ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಲಿತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆಸಲಾಗದೆ ನಂಜನಗೂಡಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ದೇವಾಲಯದಲ್ಲೇ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಬಳಪ, ಇದ್ದಿಲು ಚೂರುಗಳಿಂದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸುವ ಗೀಳು, ಅದರಲ್ಲೇ ಕಾಲಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ತಾಯಿಯ ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಸಾವುಗಳಿಂದ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದು ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹೋಟೆಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷ ಇದರಲ್ಲೇ ಕಳೆದರು. ಶಿಲ್ಪ ಕಲಿಯುವ, ರಚಿಸುವ ಬಯಕೆಯೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಕೊನೆಗೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪದಿಂದಲೇ ಬದುಕು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವರಿಗೆ 26 ವರ್ಷಗಳಾಗಿತ್ತು. ಅನೇಕ ಕಷ್ಟ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು, ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಒಂದು ಅಲೆಮಾರಿ ಜೀವನದಂತೆ ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಾದಿರಾಜರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ, ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ಮನೆತನದಿಂದ ಬಂದವರಲ್ಲ, ಕಲಿಯುವ ಬಯಕೆಯೇ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಇರುವ ನಮ್ಮ ದೇವಾಲಯಗಳೇ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮೂರ್ತಿಗಳೇ, ವಾದಿರಾಜರ ಆಸಕ್ತಿಗೆ, ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೀರೆರೆದದ್ದು" – ಹೀಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದ ಒಬ್ಬ ಬಡ ಬಾಲಕ, ಸ್ವಯಂ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದು, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದು, ದೇಶದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಪರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದುದೂ ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿಯ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೇ? ದಿನನಿತ್ಯದ ಯಾವ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲೂ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇದ್ದ ವಾದಿರಾಜರು, ಕೆಲಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಬಹಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಸ್ವಯಂ ಬಂಧಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಹಣ ಬರಲಿ, ಬಾರದಿರಲಿ, ಅದು ತಮಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ದೊರೆತ ಅವಕಾಶ ಎಂದು ಅದನ್ನು

ಬಹಳ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ, ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಊಟ-ತಿಂಡಿಯಾಗಲೀ, ಸ್ನಾನ-ಪೂಜೆಯಾಗಲೀ, ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನವಾಗಲೀ, ಯಾವುದೂ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕೆಂಬ ಯಾವ ನಿಯಮವೂ ಅವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮೊದಲಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಂದು ಶಿಸ್ತನ್ನು ಪಾಲಿಸುತಿದ್ದುದು ವಿಚಿತ್ರವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಶಿಸ್ತು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪದ್ಧತಿ, ಶಿಲ್ಪ ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸುತಿದ್ದುದು. ಅಳತೆಗೆ ತಕ್ಕ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಬೇಕು, ಕಲ್ಲು, ಮರ ಅಥವಾ ಮತ್ತಾವುದಾದರೂ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶೈಲಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಿಂದಲೇ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಾರಂಭ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಲವಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ರೇಖಾಚಿತ್ರದ ನಂತರವೇ ಕಲ್ಲಾಗಲೀ, ಮರವಾಗಲೀ, ಅದರ ಮೇಲೆ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಮೂಡಿಸಿ, ಬೇಡದ ಭಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೆಗೆದು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟರೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶಿಲ್ಪ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಲಿಯುವವರಿಗಂತೂ ಅನುಸರಿಸಲು, ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾಗಿತ್ತು ಆ ಕೆಲಸದ ರೀತಿ. ಶಿಷ್ಯರಿಗೆಲ್ಲಾ ಇದೇ ಮಾರ್ಗ ಅನುಸರಿಸಲೇ ಬೇಕೆಂದು ಕಡ್ಡಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ``ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಸರಿಯಾಗಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅರ್ಧಶಿಲ್ಪ ಮಾಡಿದಂತೆ'' ಎಂದು ಯಾವಾಗಲೂ ವಾದಿರಾಜರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ದೇವಾಲಯಗಳ ಸಂದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ, ಹುಡುಕಿ, ಇಂತಹ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದದ್ದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾವು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ, ನಮಗೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಮಾಡಿದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಸುಲಭವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'Sketch ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಕಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆಯೇ ಗುರುತು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವವರೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಂದಿಯಿದ್ದಾರೆ. ``ಇಂತಹ ಪದ್ಧತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಗಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ, ಅನುಸರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ, ಆದರೂ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ಶಿಲ್ಪ ಬರುವುದೆಂಬುದು ಅನುಮಾನ. ಮೊದಲೇ ಕಲ್ಲು, ಕಡಿದ ಮೇಲೆ ಮುಗಿಯಿತು. ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಬೇಡಾ ಎನ್ನುವ ಮನೋಭಾವ ಸರಿಯಲ್ಲ, ಈ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಇಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸುಂದರವಾದ ದೇವಾಲಯಗಳಿರುತ್ತಿತ್ತೇ? ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಧಿಸಬೇಕು'' ಎಂದು ಕಲಿಯುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಶಿಸ್ತು, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಮುಡುಪಾಗಿದ್ದುವು; ಇನ್ನಿತರದ ಯಾವ ಕೆಲಸದಲ್ಲೂ ಯಾವ ಶ್ರದ್ಧೆಯೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಇಂತಹ

ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಬೇರೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ, ಅದನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಲು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರೇನೋ? ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮನಸ್ಸು ಅವರದು, ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ವೇಳೆಯೆಂಬುದಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಹಸಿವಾದಾಗ ಏನಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ತಿಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕುಳಿತರೆ, ಸಮಯದ ಪರಿವೆಯೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಂಡತಿ, ಮಗ, ಇವರಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಕಾದು ಬೇಸತ್ತು ಇವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಕಷ್ಟಜೀವನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬೇರೆಯವರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಮಣಿಯುತ್ತಾ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದುದೂ, ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ, ಯಾವ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೂ ಸಿಗದೆ, "ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ, ಕೇವಲ ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದರು" ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

ತಮ್ಮ ಕೆಲಸದ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಿಳಿದು, ಅವರು ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಟೀಕೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜಿ.ಪಿ.ಕೆ. ಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಅಭಿಮಾನವಿತ್ತು.

ದೆಹಲಿಯಿಂದ ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಲ್ ಎಂಬ ಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಗುಲ್ಬರ್ಗಾದಲ್ಲಿ 'International Sculptor's Camp' ನಡೆಸಿದರು. ಇದು ನಡೆದದ್ದು 1993ರಲ್ಲಿ. ಈ ಕ್ಯಾಂಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಗುಲ್ಬರ್ಗಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರಾದ ಶ್ರೀ ವಿಜಯ ಹಾಗರ ಗುಂಡಿಗಿಯವರು (Co-ordinater) ವಾದಿರಾಜರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲಸಗಳು ಜಾಸ್ತಿಯಿದ್ದುದರಿಂದ ವಾದಿರಾಜರು ಈ Camp ಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಲರ ಭೇಟಿಯಾಗಬಹುದೆಂದು ನಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಾಯಿತು. ಈ ಕ್ಯಾಂಪ್‌ನ ಅವಧಿ 1 ತಿಂಗಳು, ನಾವು ಎಷ್ಟು ದಿನ ಬೇಕಾದರೂ ಇರಬಹುದು, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ, ನಮಗೆ ಬೇಕೆನಿಸುವ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಾದರೂ, ಯಾವ ಶೈಲಿಯ ಕೆಲಸ ಬೇಕಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಜಪಾನ್, ಇಟಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಕಲಾವಿದರು ಬಂದಿದ್ದರು. ಇದು ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದ, ಸ್ವಂತ ಖರ್ಚಿನಿಂದ ಹೋಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇರಲು ಜಾಗ ಹಾಗೂ ಊಟ-ತಿಂಡಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾತ್ರ ಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು. ಇದೊಂದು 'International Sculptors Group' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ. ಹೊಲಗಳ ನಡುವೆಯಿದ್ದ ಒಂದು ಮನೆ, ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲು, ತೋಟ, ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲ modern sculptors, ನಾನೊಬ್ಬಳೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಲ್ಪಗಳಿಗೂ, ಆಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ರಚನೆ, ಆಲೋಚನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಂತರವಿಸ್ತಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ 10 ದಿನಗಳಿದ್ದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಗಲಾಟೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಿತ್ತು. ತಕ್ಷಣ ಹೊರಟು ಬರಲು ವಾದಿರಾಜರು ಟೆಲಿಫೋನ್ ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಲರನ್ನು ಕಾಣದೆಯೇ ಬಂದಿದ್ದೆ. ಮುಂದೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ನಂತರವಿರಬಹುದು, ವಿಜಯ ಹಾಗರ ಗುಂಡಿಗಿಯವರು ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಲರನ್ನು ವಾದಿರಾಜರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಲು

ಕರೆತಂದರು. ಅವರು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಎರಡು ಮೂರು ದಿನಗಳಿದ್ದರು. ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಳರಿಗೆ ಕಲಾವಿದರ ಸಂದರ್ಶನದ ವಿಡಿಯೋ ಮಾಡುವುದೂ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸ. ವಾದಿರಾಜರ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿ B.B.C.ಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರು. ವಾದಿರಾಜರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತಿದ್ದು ಕೂಡ, ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ. ಹೀಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೆ, ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುವವರಾದರೂ, ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಬಹುದೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ.ಯವರನ್ನು ಕೇಳಿದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪಗಳ ನೆಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳೇ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥರೆಂದು ವಾದಿರಾಜರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನೇ ಕೇಳಿದರು. ಬಿಡದಿಯ ಬಳಿಯಿರುವ, ವಾದಿರಾಜರೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಕುಶಲಕಲಾ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ (ಇದಕ್ಕೆ ಕೆನರಾ ಬ್ಯಾಂಕಿನವರು ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ) ಈ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದರು. ಕಲಿಯುವ, ಕಲಿಸುವ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕಡೆಯಿದ್ದು, ಕಲಿಸುವ ಯೋಜನೆಯಿದು. ಹತ್ತಾರು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ವಾದಿರಾಜರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ನೂರಾರು ಮಂದಿ ಯುವ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ವಾದಿರಾಜರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತಿಫಲ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ವಾದಿರಾಜರು, ಪುಷ್ಪರಾಜ್ ಬೇತಾಲ್, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ವಿಜಯ ಹಾಗರಗುಂಡಿಗೆ, ನಾನು, ನನ್ನ ಮಗಳೂ ಹೊರಟೆವು. ಈ ಸಂದರ್ಶನ ನೋಡುವ ಕುತೂಹಲ ನನಗೆ. ಬೆಳಗ್ಗೆಯೇ ಹೊರಟು ಮತ್ತೆ ಬರುವಾಗ ಸಂಜೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ವಾದಿರಾಜರು ಬಯಸಿದಂತೆ, ಅವರ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಾಗೂ ಅವರ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದರ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಅವರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ವಾದಿರಾಜರು ಬಹಳ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

"But his passion for sculpture was stronger than ever, though it did not bring him much material benefit. It was only by early seventies that he found some sort of stability in life" ಎಂದು ವಾದಿರಾಜರ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳನ್ನೂ ಕಂಡ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ., ವಾದಿರಾಜರಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಅರ್ಪಿಸುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬರೆದಂತೆ ಜೀವನದ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತ ಬಂದ ವಾದಿರಾಜರು, "ಈ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಲೀ, ತೊಂದರೆಗಳಾಗಲೀ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ನಿಜವಾದ ತೊಂದರೆ ಎಂದರೆ ಸಾವು ಮಾತ್ರ, ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ತೊಂದರೆ ಬಂದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತೆ" ಎಂದು, ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ, ಧೈರ್ಯಗೆಡದೆ, ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೀವನದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಎಂದೂ ವಾದಿರಾಜರನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸಲಿಲ್ಲ.

ವಾದಿರಾಜರ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಬಹುಶಃ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಯೊಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ ಹವ್ಯಾಸ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಲ್ಪವಾಗಲೀ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಾಗಲೀ ಕೇವಲ ಕುಶಲಕಲೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅವರಿಗೆ, ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದಂತೂ ಇಂದಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಉಡುಪುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಆಭರಣ, ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಮನೆಯನ್ನೂ ಅಲಂಕರಿಸುವ ಪೀಠಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಗಳವರೆಗೆ ಬಳಸುವುದು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಒಂದು 'Trend'. ಹೀಗೆ 'Ethnic Quality' ಪಡೆದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಅದೆಷ್ಟೇ ದುಬಾರಿಯಾದರೂ ಬಳಸುವುದೂ ಒಂದು fashion. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು, ಕಲಾತ್ಮಕತೆ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಲು ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಲಸವೂ ಕೇವಲ ಹೊಸತಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ, ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇವೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜೀವನ-ಕಲೆ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆರೆತು ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪೂಜಾ ವಸ್ತುಗಳು - ದಿನನಿತ್ಯದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಲಂಕಾರ ವಸ್ತುಗಳವರೆಗೆ ಬಹಳ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು - ಇಂದಿನಂತೆ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗದ ಧಾಳಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಇಂದಿಗೂ ಅಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಇವರಿಗೆ, ಅದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಭಾವದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ, ಯಾವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯೂ ಏಕೆ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ? ಅದೆಲ್ಲ ಬರಿ craft ಎಂದು ಏಕೆ ಹೇಳಬೇಕು? ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಅಳೆಯುತ್ತಾ "ತಲೆಗೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಮಂತ್ರ" ಎಂದಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗಂತೂ ಇದು ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಉಪಯೋಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾದಿರಾಜರು 1993 ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಹಲವಾರು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವಾರು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಒಬ್ಬರ ಲೇಖನವಂತೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಹಳ ನೋವನ್ನು ತಂದಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಳೆಯುವ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು, ವಾದಿರಾಜರು, ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ, ತಮಗೆ ತೋಚಿದಂತೆ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದರು. ವಾದಿರಾಜರು ಕೆಂಪು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ 4 ಅಡಿಯ 'ನಾಯಿಕಾ' ಎಂಬ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅದು ಖಜುರಾಹೋದ ಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಚೋಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಮುಖದ ಭಾವನೆ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ಸುಂದರ ಮೈಕಟ್ಟು, ಅಂತಹ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಮೂಡಿಸಲು ವಾದಿರಾಜರು ಬಳಸಿದ ನಸುಕೆಂಪುಕಲ್ಲು, ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ

ಒಂದು ವಾದಿರಾಜರ ಕಲಾ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳುವಂತಿತ್ತು. ಮರವಷ್ಟೆಂದರೆ ದೂರದಿಂದಲೇ ನೋಡಿ, "ಅದು plasterನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಬಣ್ಣಹಾಕಿದ್ದ ಶಿಲ್ಪ" ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದಿದ್ದರು, ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡರು. ಒಂದೊಂದೂ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಕೃತಿಯ ಭಾವನೆಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ತರುವ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಿತ್ತಲ್ಲವೆ? ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶೈಲಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ ಆದರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ತಮಗಿರುವ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಾರದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದಿತ್ತೇ? ಅಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬೆಲೆಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾಣದಿದ್ದ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ ಯವರಿಗೆ ವಾದಿರಾಜರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಂಡಿತು? ಅದೇ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೂ, ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಯವರಲ್ಲಿರುವ ವಿಶೇಷ. ಒಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ಶಿಲ್ಪಿಯ ರಚನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ "ಅವರು ಸ್ವಯಂ ಆಚಾರ್ಯ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ, ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ರೂಪುಕೊಡುವ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆ, ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕುಶಲತೆ ಸಾಲದು" ಎಂದು ಬಿಚ್ಚು ನುಡಿಗಳಿಂದ ಬರೆದವರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆಳವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಯವರು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವಾದಿರಾಜರಂತಹ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಶ್ರಮ, ಕುಶಲತೆ, ಕಲಾತ್ಮಕತೆ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದವರು. ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ತಿಳಿಯದು, ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶಿಲ್ಪಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಯಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಗತ್ಯ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಈಗ ಬಹಳ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂತಹವರು ಒಂದಿಬ್ಬರಾದರೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವರೊಬ್ಬರೇ ಆಗಿದ್ದಾರಲ್ಲ! ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

168. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು

– ವ್ಹಿ.ಸಿ. ಮಾಲಗತ್ತಿ, ಬೆಳಗಾವಿ

ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಕಲೆ ಬಹು ಪುರಾತನವಾದದ್ದು. ಕ್ರಿಸ್ತ ಶಕ – ಪೂರ್ವ 3-4ನೇ ಶತಮಾನದ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಪುರಾತನ ಆದಿವಾಸಿ ಜನರು ಗುಹೆ-ಗುಡಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಡೆಗಳ ಪದರಿನ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ಕಲೆ ಮುಂದೆ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಆದಿ ಮಾನವರು ಯಾವುದೇ ಬಣ್ಣದ ಕಲ್ಲಿನಿಂದಲೋ ಚೂಪಾದ ಕಲ್ಲಿನ ತುದಿಯಿಂದಲೋ ಬರೆದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಂತರ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಕಲ್ಲುಗಳಿಂದ ಬಣ್ಣ ತುಂಬುವುದು; ನಂತರ ಬಣ್ಣದ ಮಣ್ಣಿನ ಪುಡಿಯಿಂದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ ಕಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆ ಅಶೋಕ ದೊರೆಯ ನಂತರ ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಬುದ್ಧಧರ್ಮ ಜನರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾದಂತೆ ಶ್ರದ್ಧಾ-ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಲವು ಅರಸರು ಗುಹೆ-ಸ್ತೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಇದಕ್ಕೆ ಅಜಂತಾ, ಬಾದಾಮಿ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಮುಂದೆ ಅರಸರ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳನ್ನು ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಲಂಕರಿಸ ಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿವೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಬಾದಾಮಿ, ವಿಜಾಪೂರ, ಕಮತಗಿ, ನಿಪ್ಪಾಣಿ, ನರಗುಂದ ಮುಂತಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆ.

ಬಾದಾಮಿ

ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಬಾದಾಮಿಯ ಗುಹೆಗಳು ನಾಲ್ಕು ಬೆಟ್ಟವನ್ನೇ ಕಟೆದು ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೇ ಒಳಗೆ ಮಾನವಾಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಹಿರಿದಾದ ಸುಂದರ ಶಿಲಾಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೇ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಛತ್ತದ ಮುಂಭಾಗದ ವಕ್ರಾಕೃತಿಯ ಭಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಮಂಗಲೇಶ ಅರಸನು ಕೊರೆಯಿಸಿದ್ದ ಈ ಗುಹೆ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿಯೇ ಸುಂದರವಾದುದು ಮತ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆ. ಇವು ಸಹಸಾ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದಾಂ ಲಕ್ಷ್ಯಕೊಟ್ಟು ದೀಪಹಿಡಿದು ನೋಡಬೇಕು.

1953-54ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಾದ ಶ್ರೀ ಮಿಣಜಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಲಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಶ್ರೀ ಮಿಣಜಗಿ ಅವರು ನಾವು 3-4 ಜನ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಾದಾಮಿ ನೋಡಲೆಂದು ಹೋಗಿದ್ದೆವು. ಈ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಶ್ರೀ ಮಿಣಜಗಿ ಅವರು ಇವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡುವ ಯೋಜನೆ ಹಾಕಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸರಕಾರಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಚಿತ್ರಮಟ್ಟದವರೆಗೆ ಹಲಗೆಯ ಛತ್ತಹಾಕಿಸಿ ನಾವು 3-4 ಜನ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಸ್ವತಃ ತಾವೂ ಛತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಂಗಾತ ಮಲಗಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಿ ನೀರಬಣ್ಣದಿಂದ ಮೂಲಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರದಂತೆ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದು ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆಯವರು ತಮಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರತಿಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಕೇಂದ್ರ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅವರು ಮುಂಬಯಿಯ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಅಹಿವಾಸಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 3-4 ಜನ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕಳಿಸಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡರಂತೆ. ಆದರೆ ಅವು ಎಲ್ಲಿವೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಿಣಜಗಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿವೆ. ಸದ್ಯ ಬಾದಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಷ್ಟು ಕಾಣಲು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಾದಾಮಿಯನ್ನಾಳಿದ ಚಾಲುಕ್ಯ ಅರಸರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದವು. ಅಜಂತಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. – ಪೂರ್ವದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ಏಳನೇ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಯವರೆಗೆ ಬಿಡಿಸಿದ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿರಬೇಕೆನ್ನಿಸುವದು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇವು ಮೊದಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುವುವು.

ಬಾದಾಮಿ ಅರಸರ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಅರಸ ರಾಜಠೀವಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಬದಿಗೆ ರಾಣಿ ಚಿತ್ರವೂ ಇದೆ. ಎದುರಿಗೆ ನರ್ತಕಿಯರು ವಾದ್ಯಗಾರರನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅರಸನ ಹಿಂದುಗಡೆ ಛತ್ರ, ಚಾಮರ ಸಹಿತ ನಿಂತ ಸೇವಿಕೆಯರು ಮೇಲೆ ದರಬಾರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ್ದು ಇದು ಅಂದಿನ ಅರಸರ ವೈಭವದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕುರುಹು ಆಗಿದೆ. ಇದರಂತೆ ಇನ್ನೂ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಚಾಲುಕ್ಯ ದೊರೆ ಕೀರ್ತಿವರ್ಮನನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಇತಿಹಾಸತಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಶ್ರೀ ಎಂ.ವ್ಹಿ. ಮಿಣಜಗಿ, ಶ್ರೀ ಅಹಿವಾಸಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಗಳೇ ಈ ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರ 6ನೇ ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಇವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳ ಇತಿಹಾಸವೇ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈಗ ಬಾದಾಮಿಯ ಈ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಗುರುತೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.

ವಿಜಾಪುರ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ

ಮೊಗಲರ ನಂತರ ಹದಿನೈದು ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜಾಪುರದಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನರು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಆಳಹತ್ತಿದರು. ಮೊಗಲರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತುರ್ಕಿ, ಪರ್ಶಿಯಾ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದ

ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಸುಲ್ತಾನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಇತ್ತು. ಇವರ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರೂ ತರಬೇತಿಹೊಂದಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಭಾವಿ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ಬಿಡಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ವಿಜಾಪುರದ ಆಸರ ಮಹಲಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಂದ 10 ಮೈಲು ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಮ್ಮತಗಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೆಲವಿವೆ. ಇಬ್ರಾಹಿಮ್ ಆದಿಲಶಹ ವಿಜಾಪುರದಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ 'ಕಮ್ಮತಗಿ' ಊರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಕ ಸರೋವರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಈ ನೀರು ಸ್ನಾನದ ಮನೆಗೆ ಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡಾವಿನೋದಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಈ ಸ್ನಾನಗೃಹ (ಜಾವಡಿ) ದ ಗೋಡೆ, ಛಾವಣಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಡಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ, ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನಲ್ಲದೇ ಹೂ-ಬಳ್ಳಿ, ಹಕ್ಕಿಗಳ ಅಲಂಕಾರದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇರುವ ಗುರುತುಗಳಿವೆ. ಈ ಜಲಕುಂಡದ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದನ ಒಂದು ಚಿತ್ರವಿದೆ ಎಂದು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ, ಉಡಿಗೆ-ತೊಡಿಗೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ವಿಜಾಪುರ ನಗರದಲ್ಲಿ ಆಸರ ಮಹಲೆಂಬ ಭವ್ಯಮಂದಿರ ಒಂದಿದೆ. ಮಹಡಿಯು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಟ್ಟಡವಾದ ಇದು ಕೆಲ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕೊಠಡಿಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಗೋಡೆಗಳೆಲ್ಲ ಹಿಂಬದಿಯ ನೀಲಬಣ್ಣದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೂ-ಎಲೆ - ಪಕ್ಷಿಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಚಿತ್ತಾರಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವಿದ್ದು ಇದು ಮಹಮ್ಮದ ಶಹ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿ ರಂಭಾ ಎಂಬುವಳದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಉಳಿದ 2-3 ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಇವನ್ನು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಲಾವಿದರು ಬಿಡಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಬಳಸಿದ ಬಣ್ಣ , ಚಿತ್ರಗಳ ಮುಖ ಕಣ್ಣು - ಮೂಗುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ಇವು ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುವುದು. ಆದರೆ ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಿಡಿಸಿದ ಅನೇಕ ಚಿಕಣಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ವಿಜಾಪುರ ಸುಲ್ತಾನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಶೈಲಿ, ಬಣ್ಣ, ಕುಂಚಗಳ ಬಳಕೆಗಳಿಂದ ಇವು ವಿಜಾಪೂರ ಶೈಲಿಯವು ಎಂದು ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿವೆ.

ಅಥಣಿ

ಇಲ್ಲಿಯ ಮಠ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಈ ಮಠದ ಸ್ವಾಮಿಗಳು ಕೂಡ್ರುವ ಕೊಠಡಿಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲ್ ಬದಿಗೆ ಕೆಲಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದು ಇವು ಧೂಳು ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಸರಿಯಾಗಿ ಇವುಗಳ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲೀ ಬಣ್ಣಗಳಾಗಲೀ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸದಿದ್ದುದ್ದಕ್ಕೆ ವಿವರ ತಿಳಿಯಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ನಿಪ್ಪಾಣಿ

ಬೆಳಗಾವಿಯಿಂದ 40 ಮೈಲು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನಿಪ್ಪಾಣಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಪ್ಪಾಣಿಕರ ಎಂಬ ಸರದಾರನ ರಾಜವಾಡೆ ಇದೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಕೋಟೆ ಗೋಡೆ ಅಗಸೆ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಸುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಒಳಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಬೇಸಟ್ಟಿ ಇದ್ದು ಮೇಲೆ ಉತ್ತರ ಬದಿಯ ಎರಡು

ವಿಶಾಲವಾದ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೂ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕೊಠಡಿ ಸರದಾರನ ಶಯನಗೃಹವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೃಷ್ಣನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು. ಕಾರಣ ಇದು ಶಯ್ಯಾಗೃಹವಾಗಿರದೆ ಆ ಸರದಾರನ ಕಚೇರಿ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಊಹೆ. ಹೊರಗಿನ ವಿಶಾಲ ಅಂಕಣದಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿವೆ.

ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವರ್ತುಳದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಮಹಿಳೆಯರು ಈಜಾಡುವ ಚಿತ್ರ, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆನೆ ನಿಂತಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಕಾಸುರನ ವಧೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಕೃಷ್ಣನು ಮಂಡಿ ಊರಿ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಿಂದ ಬಕ ಒಂದರ ಕೊಕ್ಕು ಹಿಡಿದು ಸೀಳುವ ದೃಶ್ಯ ರೌದ್ರಾಕಾರದ ಕಲ್ಪನೆ ಬಾರದೇ ಇರದು. ಇನ್ನೊಂದು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಋಷಿಗಳು ಸಾಲಾಗಿ ಕುಳಿತು ಜಪ ಮಾಡುವ ದೃಶ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ 4-6 ಮಹಿಳೆಯರು ಕುಳಿತು ಕಾರ್ಯಮಗ್ನರಾದ ನೋಟ. ಇದೇ ರೀತಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೃಷ್ಣನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಮಧ್ಯದ ಮೇಲ್ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಪಡಸಾಲೆ ಇದೆ. ಮೂರು ಭಾಗದ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ 15-16 ಮಾಡಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಬಹಳ ಮಸಕಾಗಿವೆ.

ಬದಿಯ ಶಯ್ಯಾಗಾರದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿದ ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿದ ಭಾಗದ ಛಾವಣಿ ಎಲ್ಲ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನ ಕದಡದೇ ಇರದು. ಇದರ ದುರಸ್ತಿಗಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರ ಎರಡು ಲಕ್ಷ ಹಣ ಮಂಜೂರು ಮಾಡಿದೆ.

ಮಧ್ಯದ ಮೇಲ್ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಪಡಸಾಲೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿಮಾಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 2' x 3' ಅಡಿಗಳ ಅಳತೆಯ 15-20 ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಬದಿಯ ಕೊಠಡಿಯು ಮೇಲ್ ಬಿಳುತ್ತಿದ್ದ ಇದನ್ನು ದುರಸ್ತಿ ಮಾಡಲೂ ಈ ಸರದಾರರ ಮನೆತನದವರಿಗೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರವೇ ದುರಸ್ತಿಗಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ನಿಷ್ಪ್ರಾಣಿಕರ ಯಜಮಾನತನಗೇ ಹಣಕೊಡಲು ಕೇಳಿದನಂತೆ ಕಾರಣ ಈ ಅರಮನೆಯ ಭಾಗ ಬೀಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ನರಗುಂದ

ನರಗುಂದ ಬಂಡಾಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೇಳಿರಬೇಕು. 1857ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ನರಗುಂದಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಇದು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ನರಗುಂದ ಸಂಸ್ಥಾನದ ದೊರೆ ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ ಇವರು ಈ ಭಾಗದ ಧೀರ, ವೀರ ದೇಶಾಭಿ. ಇವನ ಅರಮನೆಯ ಒಂದು ಕೊಠಡಿ ಪೂರ್ತಿ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಇದೊಂದು ಅರಸನ

ವಿಲಾಸಿ ನಿವಾಸವಾಗಿರಬೇಕು. ಗೋಡೆಗೆ ಬಳಿದ ಹಿಂಬದಿಯ ಕಿತ್ತಳೆಯ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಆಕಾರದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನರಗುಂದ ಬಾಬಾ ಸಾಹೇಬ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿದ ಸಂಗತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾಡೆಯಲ್ಲಿಯ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳೂ ಈ ಹೋರಾಟದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆನೆಯ ಮೇಲೆ ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳು ಕುಳಿತು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬತ್ತಳಿಕೆಯನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಗುರಿ ಹಿಡಿದ ಕೃತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಳಗಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಸೈನಿಕರು ಕೆಂಪು ಪಗಡಿ ಚಲ್ಲಣತೊಟ್ಟು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗ ಢಾಲು ಹಿಡಿದು ಹೊರಟ ಈ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿಯವರ ಧೀರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೈತೋಪು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡ ಸೈನಿಕರು. ಜತೆಗೆ ಅಂಬಾರಿಯನ್ನೇರಿ ಹೊರಟ ರಾಜಕುಮಾರ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ರಣರಂಗದ ಮೈದಾನವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಕದನರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೈನಿಕರು ಆನೆ, ಕುದುರೆ ಮೊದಲಾದ ದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧರಂಗದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜತೆ ಕೃಷ್ಣ, ಗಣಪತಿ ಮೊದಲಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಈ ಊರಲ್ಲಿಯವರೇ ಆದ ಶ್ರೀ ಗುಂಡಪ್ಪ ಹಸಬಿ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದು ಇವನ್ನು ಪ್ರವಾಸಿಕರು ನೋಡಬಹುದು.

ಅಮ್ಮಿನಭಾವಿ

ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಧಾರವಾಡದಿಂದ ಸುಮಾರು 10 ಕಿಲೋಮೀಟರ್ ದೂರದಲ್ಲಿ ಅಮ್ಮಿನಭಾವಿ ಎಂಬ ಊರು ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವೀರಶೈವ ಮಠ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದು ಇವು ಬಹುಶಃ ಇತ್ತೀಚಿನ ಅಂದರೆ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಒಳಗಿನವಿರಬೇಕು. ರಾಮಣ್ಣ, ಚನ್ನಮ್ಮ ಕೆಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ವಿವರ ನಾನು ಇನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕು.

ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರನೇ ಶತಮಾನದ ಬಾದಾಮಿಯಿಂದ 19ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಇವುಗಳ ಶೈಲಿ, ಕಾಲ, ವಿಷಯಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗಾಗಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಇನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ★

169. ಗುಲಬರ್ಗಾ ಪ್ರದೇಶದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು

– ಕುಪ್ಪಣ್ಣ ಕಂದಗಲ್

ರಾಷ್ಟ್ರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದ ನಂತರ ಈ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಲೋಕನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವಲೋಕನ ನಡೆದದ್ದು ಅತೀ ಕಡಿಮೆ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಬುರ್ಗಿ ವಿಭಾಗ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಹಿಂದುಳಿದಿದ್ದರೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿದೆ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹಲವಾರು ಕ್ರಾಂತಿ, ದಾಳಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಲವು ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ಈಡಾಗಿ ಪೋಷಣೆ ದೊರಕದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ವಿಕೃತ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ನೃಪತುಂಗನ ಕಾಲದ ಅಕ್ಕುಜ್ಜ ಮತ್ತು ಮಹಾಂಕಾಳರಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಿಲ್ಪಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕಾಲ ಸತ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಧಾರೆಯೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಗುಲಬರ್ಗಾವನ್ನು ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಬಹಮನಿ ಅರಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಕಲಾವಿದರು ದಖಿನ್ ಶೈಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾರಣರಾದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಗಾಜಿನ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳು ಈಗಲೂ ಕಾಣಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರಿಲ್ಲದೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಲಾ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಗಳಲ್ಲಿವೆ. ವೀರಶೈವ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉದ್ಧರಣೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನೋಡಲು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ನೂರು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಅರಿವೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಗದವನ್ನು ಅಂಟಿಸಿ ಟೆಂಪರಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಚಿತ್ರಗಳು ಆಗಿನ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ.

ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ 17ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮಿನಿಯೇಚರ್ ಪದ್ಧತಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸುರಪುರದ ನಾಯಕರ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ

ಗರುಡಾದ್ರಿ, ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ತಂಜಾವೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಶೈಲಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿವೆ. ಇವರು ರಚಿಸಿದ ಸಾಮಂತ ರಾಜರ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು. ಕುದುರೆ ಸವಾರ, ಸರಸ್ವತಿ, ಪಾಂಡುರಂಗ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಮಣ್ಣಿನ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಈಗಲೂ ಈ ಕಲಾವಿದನ ಚಿತ್ರಗಳು ಬ್ರಿಟನ್ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ಜಹಾಂಗೀರ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಿರಿವಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿತವಾಗಿವೆ. ಗರುಡಾದ್ರಿಯವರು ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿ ಮುಂದು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಯಿಸಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದರು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಪೋಷಣೆ ಸಿಗದೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು.

ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಪಡೆಯಿತು ಮತ್ತು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ ಮಹತ್ವದ ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಹೊಸ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ಪಂಥ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗದ ಕಲಾವಿದರು ಬಾಂಬೇ ಕಲಾಕೇಂದ್ರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದು ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದವರು ಶಂಕರರಾವ್ ಆಳಂದಕರ್, ಶಾಂತಲಿಂಗಪ್ಪ ಪಾಟೀಲ, ಎಂ. ಬಿ. ಭೋಪಲಿ, ಕುಮಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, ಎಸ್. ಎಂ. ಪಂಡಿತ್, ವಿ. ಎನ್. ಬಂಕೂರಕರ್, ಶಂಕರ ಮಾಸ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಕಪಾಟರಾಳ ಮುಂತಾದವರು.

ಮುಂಬಯಿಯ ಜೆ. ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದ ಆಳಂದಕರ್ ರವರ ಕಾಣಿಕೆ ಗುಲಬರ್ಗಾಕ್ಕೆ ಮರೆಯಲಾರದಂತಹದ್ದು. ಅವರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕಲಾ ಶಾಲೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ಜೆ. ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಸರಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಎಂ. ಟಿ. ಭೂಪಲಿ, ಕುಮಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, ಎಸ್. ಎಂ. ಪಂಡಿತ್ ಮುಂತಾದ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರು. ಇವರು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ನೊಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದ 'ಗೀತಾಂಜಲಿ' ಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ 'ನನ್ನ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗುರುದೇವ' ಎಂಬ

ಚಿತ್ರ ಸರಣಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಡಾ. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಶರಣಬಸವ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಸವೇಶ್ವರರ ದರ್ಶನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕೃತಿಗಳು ಅತೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದವು.

ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ನಿಜಾಮರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಬಂದು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಶಾಂತಲಿಂಗಪ್ಪ ಪಾಟೀಲರು. ಜೆ.ಜೆ. ಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದ ಪಾಟೀಲರು ಕಲಾವಿದ ಹಲ್ದನಕರ್‌ರವರ ಶಿಷ್ಯರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದ ಅವರು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ಪೌರಾಣಿಕ, ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಇವರು ಆಗ ರಚಿಸಿದ ಲಾಹೋರಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಿ ಹಾಗೂ ನಿಜಾಮರ ಸೊಸೆ ನಿಲೋಫರ್‌ರವರ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಲು ಜನರು ಸರತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತಂತೆ. ಇವರು ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತಿ ಮೂಡಿಸಿ ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಅಕ್ಕಲಕೋಟೆಯ ರಾಜರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲ ಕಾಲ ಆಸ್ಥಾನ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ರಾಜ-ರಾಣಿಯರ ಅನೇಕ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಮೋಚನಾ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವರು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು.

ಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದವರು ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣರವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಾದ ಎಂ.ಎಫ್. ಹುಸೇನ್ ಮತ್ತು ಪಿ.ಟಿ. ರೆಡ್ಡಿಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಇವರು ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಗಿಸಿದ ನಂತರ ಹೈದ್ರಾಬಾದಿಗೆ ಬಂದು ಜಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಟಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕರಾಗಿ, ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರಾಗಿಯೂ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಇವರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ದಿಲ್ಲಿಯ ಸಂಸತ್ ಭವನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಾಡರ್ನ್ ಆರ್ಟ್ ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದರು ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಹೊಸ ಚಿಂತನ ಶೀಲ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪು ಪ್ರದರ್ಶನ 1959ರಲ್ಲಿ ನೆರವೇರಿಸಿದ್ದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಎಂ.ಟಿ. ಘೋಷಲೆ, ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, ಕುಮಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರ,

ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಬಾಂಬೇ ಕಲಾ ಶೈಲಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಕಲಾ ಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ವಾತಾವರಣ ಗುಲಬರ್ಗಾದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ನೆರವೇರುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಕಲಬುರ್ಗಿಯ ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತರು. ಗುಲಬರ್ಗಾ ನೂತನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾದ ಇವರು ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿ ಪೋಸ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಜೀವ ತುಂಬಿ ಮನೆ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದವು.

ಎಸ್.ಎಂ. ಪಂಡಿತ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಭೂಷಣ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲಿ ಕುಮಾರ ಚಂದ್ರಶೇಖರವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿ, ಜಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ಇತರ ಅನೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. 1964ರಲ್ಲಿ ಇವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮರಾಠಿ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆಯಿತು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಸರಕಾರದಿಂದ 'ಗೌರವಾನ್ವಿತ' ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಬಿರುದಾಂಕಿತರಾದರು. ಇದೇ ಭಾಗದವರಾದ ರಾಯಚೂರಿನ ಶಂಕರಗೌಡ ಬೆಟ್ಟದೂರ್‌ರವರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಾದ ನಂದಲಾಲ ಬಸ್ಸುರವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಇವರು ಕೆಲ ಕಾಲ ಬರೋಡಾದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾಸೇವೆ ಕೈಗೊಂಡರು. ದಿಲ್ಲಿಯ ಬಿರ್ಲಾ ಭವನದಲ್ಲಿ ಇವರು ರಚಿಸಿದ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಜೀವನದ ಮ್ಯೂರಲ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಚೈನಾದ ತುನಹಾರ ಗುಹೆಯ ಪ್ರತಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವರ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಎಂ.ಟಿ. ಭೋಪಲೆಯವರು ಈ ನಾಡಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಬಹಳ ಕಾಲ ಇವರು ಬದುಕಿಲ್ಲವಾದರೂ ತಾವು ರಚಿಸಿದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಇಂದಿಗೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಮೊಗಲ ಶೈಲಿ, ರಜಪೂತ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಮುಂಬೈಯ ಮೆಟ್ರೋ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಲ್ಲಿಯ ಇವರ ಫ್ರೆಸ್ಕೊ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಸಿದ್ಧಿಪಡೆದಿದ್ದರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಶ್ರೀ ಧನಂಜಯ ಶಿಲ್ಪಿಯವರು ಈ ಭಾಗದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು. ಇವರ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯೇ 15 ವರ್ಷ ಉಪನ್ಯಾಸಕರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವರು. ಅಮೃತಶಿಲೆಯ ಶಿಲ್ಪತಜ್ಞರಾದ ಇವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪೂಜ್ಯ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ಅಪ್ಪನವರ ಭಾವ ಶಿಲ್ಪ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೊಂಬಾಯಿ ಓಬೆರಾಯ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲೂ ಮ್ಯೂರೆಲ್ಲುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ವೀರ ಮಧುಕರ ನಾಯಕರ ಶಿಲ್ಪ ರಚಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ಇವರದ್ದು. ತಮ್ಮ ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಶಿಲ್ಪ ರಚನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ.

1949- 1960ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಬುರ್ಗಿಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವರು ವಿ.ಎಸ್. ಧಂಕೂರವರು. ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದ ಇವರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಕಲಾ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿ ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಜಿ.ಎಸ್. ಖಂಡೇರಾವ್, ಅಂದಾನಿ ವಿ.ಜಿ., ಬಸವರಾಜ ಉಪ್ಪಿನ್, ಎಂ.ಬಿ. ಲೋಹಾರ, ವಿಜಯ ಹಾಗರಗುಂಡಗಿ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರಂತೆ ಹೆಸರಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬರೆಂದರೆ ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಮಾಸ್ತರವರು ನೂತನ ವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದ ಇವರು ಶಿಲ್ಪ ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಈ ಭಾಗದ ನೂರಾರು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮುಂಬೈ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಜೆ.ಎಸ್. ಖಂಡೇರಾವ್ ಮತ್ತು ಎ.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲರವರು. ಜೆ.ಜೆ. ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಖಂಡೇರಾವ್ ರವರು ಹೊಸ ಆಶಯಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೊರತೆ ಅವರನ್ನು ಕಲಾ ಶಾಲೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. 1966ರಲ್ಲಿ "ದಿ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್" ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣಕರ್ತರಾದವರು. ಇವರು ಜಲವರ್ಣ ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತೈಲವರ್ಣದ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾದವರು. ಈ ಭಾಗದ ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳು ಇವರ ಕಲಾ ಕುಂಚದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಯುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಅವರ ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದವರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿ, ಎಂ.ಬಿ. ಲೋಹಾರ, ಬಸವರಾಜ ಉಪ್ಪಿನ್, ನಾರಾಯಣ ಘೋಡಾವತ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. 1971ರಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾ ಶಾಲೆಯನ್ನು ವಿ.ಜಿ. ಅಂದಾನಿಯವರು ಕೈಗೊಪ್ಪಿಸಿ ಶರಣಬಸವೇಶ್ವರ ವಿದ್ಯಾಸಂಸ್ಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ನೇಮಕಗೊಂಡರು.

ಅಂದಾನಿಯವರ ಹೊಸ ಕನಸುಗಳು

'ದಿ ಐಡಿಯಲ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್'ನ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತ ಅಂದಾನಿಯವರು ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದರು. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ, ಬರೋಡಾ, ರಾಜಸ್ಥಾನ, ದೆಹಲಿ ವಲಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಲಾ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದರು ಮತ್ತು ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಡಿ.ಟಿ.ಸಿ. ಕೋರ್ಸನ್ನು ಈ ಭಾಗದ ಕಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ಒದಗಿಸಿದರು. ಗ್ರಾಫಿಕ್ ವಿಭಾಗ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ಭಾಗದ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಲ್ಲದೆ, ಹೊರ ರಾಜ್ಯಗಳಾದ ಒರಿಸ್ಸಾ, ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶ, ತಮಿಳು ನಾಡು ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ವಿಜಯ ಹಾಗರಗುಂಡಗಿ, ಭಾಗೋಡಿ, ಬಸವರಾಜ ಜಾನೆ, ಬುಳ್ಳಾ, ಮುಸಾವಳಗಿ, ಮೋಹನ ಸೀತನೂರ, ಪ್ರಕಾಶ ಗಡಕರ್, ರಾಜಶೇಖರ್ ಎಸ್., ಪೂರ್ಣಿಮಾ ಪಾಟೀಲ್, ಎಂ.ಜಿ. ದೊಡ್ಡಮನಿ, ಚಂದ್ರಹಾಸ ಜಾಲಿಹಾಳ, ಶೇಷರಾವ್ ಬಿರಾದಾರ, ವೀರಣ್ಣ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಶೆಟ್ಟಿ, ವೀರೇಂದ್ರ ಶಹಾ ಇವರು ನಾಡಿಗೆ ಹೆಸರು ತಂದು ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ಎರಡೂವರೆ ದಶಕದ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂತಹುದು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಅರ್ಧಭಾಗದಷ್ಟು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ಕಲಬುರ್ಗಿ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ಸಿಂಹಪಾಲು ಈ ಭಾಗದವರದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರ ಯಾವುದೇ ಪೋಷಣೆ ಇಲ್ಲದೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿದ್ದರೂ ಇತಿಹಾಸ ಇವರ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

170. The role of Government College of Arts and Crafts, Chennai in the development of Arts in South India

– R.B. Bhaskaran

The Government College of Arts and Crafts, Chennai was established originally during the year 1850 as School of Arts by Dr. Alexander Hunter to the Industrial Craftsman, Modellers, Craftsmen and Printers for the Government as well as to meet the growing demands of Industrial Arts in India.

In 1852, the School was taken over by the Department of Public Instruction, Tamil Nadu, and Dr. Alexander Hunter felt the urgent need to re-organise the educational curriculum of the school. In consultation with the East India House, and the Royal Academy of Art in London, he constituted a committee to discuss the future of Arts Education in India. Following the study by this Committee, the Government School of Industrial Art came into existence with two specific departments, the Artistic Department and Industrial Department. In 1860 the school was stated to the present campus at Poonamallee High Road, which was a circle manufacturing factory.

Gradually artists and industrial design experts from England were invited to teach the rudiments of design and fundamentals of arts at the school. Later E. Midford commenced a manufacturing unit at Poonamallee High Road, and made Sergeant Chester Field, incharge of the Centre. Several students trained in the School of industrial arts were given employment by Midford. Some of the important persons who held positions as superintendent of this school were R.F. Chishalm, S. B. Bowell and W.S. Hedway.

E.B. Hawell, who has responsible for introducing wood carving, carpentry and metal work units by the year 1877, later became the director of the Calcutta School and also an ardent critic of the British policy on arts. He encouraged the study of India's own fine art traditions

and supported eminent painter Abanindranath Tagore. In the process of development, the Madras School of arts absorb new ideas and under western influence, studies, life model drawing, clay modelling, water colour painting and oils on canvas enriched art education.

When the school came under the jurisdiction of the Director of Industries and Commerce, Balakrishna Mudaliar become the First Indian Superintendent of the School and by the year 1929, Dr. D.P. Roy Chowdhary, one of the brilliant students of Abanindranath Tagore, became the first Indian Principal of the School. He continued to inspire through his dynamic personality, both the cosmopolitan and indigenous modes of representation in art.

After D.P. Roy Chowdhary, K.C.S. Panicker took over as Principal of the Government College of Arts and Crafts, during the year 1957.

Under the leadership of K.C.S. Panicker and his close associates, viz., S. Dhanapal, Krishna Rao and H.V. Ramgopal made efforts to bring a new dimension for the development of contemporary art education into the school of arts.

At the national level, the establishment of Lalit Kala Academy, New Delhi, the national Gallery of Modern Art have contributed greatly to the various art institutions in India for the support and promotion of contemporary art in India, Indian Society.

Art institutions in the country till then were adapting the kind of syllabus and training handed over by the British. Pioneer artists during the transition of Indian Independence have made efforts for establishing the new dimension towards a new art form for Independent India. Madras was the only southern major city during the 50s that had taken the lead for implementation and presentation of other new art forms before the public through art exhibitions. The public in Madras were aware of the British oriented wider colours with Indian subjects like bullock-carts and banyan tree, which were the major contribution of artists like Arulraj, Paulraj and Theagaraj have shown resentment in accepting the kind of the new art form that was shown to them during the late 50s.

Tirelessly, the true friends like K.C.S. Panicker and S. Dhanapal and Krishna Rao have made efforts in presenting such contemporary art experimentations which were even rejected by the Press had large following . The three friends have also established art organisations like

the progressive Painters Association, South Indian Society of Painters, and through these organisations, through the help of Lalit Kala Academy and its financial aid projected art Exhibition, constantly till the late 60s in Bombay, Delhi and through the major artgalleries.

Along with this three teachers, viz., K.C.S. Panicker, S. Dhanapal and Ramgopal, they had aspiring students of these direction, viz., A.P. Santhanaraj, Munusamy, C.J. Anthonydoss, P.V. Janakiram, T.R.P. Mookiah, Kankaniaraman and others.

Followed by this batch of students, a group of experimental students join the efforts in projecting a new art form from the Madras Art School They are, S.G. Vasudev, K.M. Adimoolam, A. Alphonso and R.B. Bhaskaran, Haridasan, V. Viswanathan, Damodaran, C. Dakshinamoorthy, N.K.P. Muthukoa, T.K. Padmini, P. Krishnamurthy and others. These lot of students and teachers together work for an art movement called the Madras Art Movement during the 60s. K.C.S. Panicker and S. Dhanapal were the two inspiring masters followed by A.P. Santhanaraj, Munusamy and C.J. Anthonydoss, to guide the students and inculcating them a sense of independent thinking and practising their art formation in Painting, Sculpture or any other form of creative expression. It was not a kind of teacher student teaching, learning, but a kind of experimentation together, along with the entire group of artists. It was the lectures of K.C.S. Panicker from time to time give more inspirations to look for a new Indian art. The deputation of Munusamy under Colombo Plan was a major practice through with which staff and students had hope of this new art. There were no galleries in Madras for promotion of this activity which resulted on a stagnation for almost 20 years whereas the artist in Madras have had hopes of achieving their goal. K.C.S. Panicker restlessly made efforts in not only guiding the staff and students in the direction of art, but also promoted them to higher education, award of scholarships, recognised by professional organisations etc. This is an important art movement in the 60s for sculpture today on a nationwide accepted not only by the press and critics but also the agencies outside the nation.

During 1997-98 and 1998-99, various steps were taken to improve the college course of study considering students welfare. Various changes made are detailed below.

From the year 1997-98, the minimum educational qualification for admission to the course was changed as a pass in +2 course (of Higher Secondary) of the State Board from the present X Standard. The maximum

age for admission was earlier fixed at 21. The maximum age limit was abolished and there is no age limit for joining the course from 1997-98.

Earlier, the first year course was treated as integrated preparatory course and examination were conducted by the college itself. The University Examination was conduced for next 3 years only. The duration of degree course was fixed as 4 years with University examinations every year. The Madras University has equated the degree course to B.E. courses. Consequently, English was prescribed as a subject of study in the first year. The nomenclature of B.Sc. industrial design in textile, visual communication design was changed as B.F.A. degree course along with painting, sculpture and print-making - the print-making course conducted without university affiliation. University's approval was obtained for this course also.

To enable the diploma-holders in painting etc., to improve their knowledge and latest developments, masters degree course of two year duration were introduced in the subject painting from 1997-98. From 1998-99, M.F. A. in visual communication design course was also started with University's approval and affiliation.

It is proposed to start M.F.A. in textile and ceramic from the year 1999-2000. For the M.F.A. course, additional furniture was purchased for students' use. Further, processing camera, etching machines, window air-conditioners, air compressor, spray gun and computers were purchased of the benefit of students.

The stock in library was further augmented with latest technical books in painting, textile, ceramic and computers and visual communication design.

The Diploma course abolished earlier was again started during 1995-96 without affiliation of State Board of Technical Education or Government. Hence further admission to the course was stopped from 1997-98. The students who completed 3 years diploma were given certificate by department of art and culture.

Considering the heavy demand for various courses in this college and the increase in the number of candidates applying for the course for the first time, Government have allowed to start a Fine Arts College in self-financing basis and started from 1998-99.

One post of lecturer (painting) was created for the II M.F.A. course. Also one post of lecturer in english andlecturer in computer has been sanctioned and being filled up during 1998-99. Government have allotted Rs. 5.00 lakhs for M.F.A. course. Computer software and printer were purchased. Further, a generator was purchased to use in case of emergency.

As the Head of the institution of this college of Arts and Crafts, I had an opportunity of having associated with B.V.K. Sastry, over the past 25 years. Sastry had reviewed several of the Madras Artists works at the leading Newspapers, both in Kannada and in English during the exhibitions shown at Bangalore from time to time. Large number of artists were promoted by his writings of art. I had even the occasion of serving the National Academy of Art along with B.V.K. Sastry, as a member of Lalit Kala Academy, New Delhi. In Music Colleges, his writings of Music and Art bridges the generation gap over the tradition and modern methodologies of both music and art.

He has also wrote several books for the benefit of artists and masterpiece is involved of the various cultural organisations in the State and at the National level immensely appreciated.

He has also served in many of the policy making Committees of Government both at the State and National level.

I have had an opportunity of serving in various Committees with B.V.K. Sastry, a person with vast knowledge and experience. He has guided several of the art organisations and artists particularly a great builder of an art movement in Karnatic State.

I wish him long life. ★

ಕೆ. ಚಂದ್ರಮೌಳಿ
ನಂ. 16, ಓ.ವಿ.ಹೆಚ್. ರಸ್ತೆ
ಬಸವನಗುಡಿ, ಬೆಂಗಳೂರು - 560004



Smt. Sudha R. Rao & Dr. A.H. Rama Rao of RAMSUDHA TRUST

RAMSUDHA TRUST

WE SHOULD SHARE OUR JOY WITH OTHERS. This prompted the beginning of RAMSUDHA TRUST in 1992. Primary Education to rural masses is the right solution to alleviate the poverty in rural India. The trust believes in rural women empowerment through the education of rural girls, atleast upto S.S.L.C. With these laudable motives, by now RAMSUDHA TRUST has in one way or the other touched the lives of more than 30,000 students studying in Government Primary Schools in nearly 250 villages in Anekal Taluk. Among them following are some important milestones of achievements:

1. Under MAHILA SAMRUDDHI YOJANE, more than 1000 Pass Books for rural women have been opened at different rural post offices.
2. Imparting tuitions to about 100 students of S.S.L.C. (Kannada Medium) on every Saturday and Sunday. They have been provided with Excellent Course books costing Rs. 800/-, to every student.
3. Self-help groups for women.
4. Trust has conducted camps (CHAITANYA SHIBIRAS) to educate women panchayat members and women members of Mahila Mandalies, to know about, their duties and responsibilities, the literacy programmes, the different aspects of women and law.
5. Trust has donated more than 15,000 text books to Government Primary Schools.
6. Trust has donated more than 600 kettles and 3600 steel cups to facilitate the use of pure drinking water to more than 30,000 students in villages.

Sri B.V.K. Sastry Felicitation Committee is thankful to Dr. A.H. Rama Rao and Smt. Sudha R. Rao, for sponsoring the entire publication of "MURALI VANI".

ಬಿ.ವಿ.ಕೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ರಚಿಸಿರುವ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ



A PAINTING BY B.V.K. SASTRY